Schmid, E. E.

Hebbel und Kleist

Hebbel und Kleist

Zwei Kapitel zur Frage des Einflusses

Inaugural — Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (1. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

*

Vorgelegt von
Eduard Eugen Schmid
aus München

J. B. Hohenester Verlag München
1926

Eingereicht am 1. Juni 1926.

Referenten: Geh. Räte Prof. Dr. Muncker u. Prof. Dr. v. Kraus.

Dekan: Geheimrat Prof. Dr. Scherman.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juli 1926.

Zum Druck genehmigt: 22. Oktober 1926.

gez. Stroux

Dem Andenken meiner Mutter!

Vorbemerkung.

Die folgenden Blätter sind der erste Teil einer längeren Untersuchung, kaum ein Drittel des 1924 abgeschlossenen Ganzen, welches den Einfluß Kleists auf Hebbel in seinem ganzen Umkreis ins Auge faßt.

An eine Veröffentlichung der vollständigen Arbeit ist bei den heutigen wirtschaftlichen Verhältnissen kaum so rasch zu denken. Daher sei über das Ergebnis der ganzen Abhandlung hier wenigstens folgendes gesagt: Der Einfluß Kleists auf Hebbels erste Periode (von der „Judith" bis zur „Julia") ist verhältnismäßig gering, aber unzweifelhaft. Stärker wirkt Kleists Szenenbau und Gestaltungsprinzip auf den „Rubin" und „Michelangelo", während der „Diamant" im Zeichen des „Zerbrochenen Kruges" steht und Hebbels theoretischer Beschäftigung mit dem Wesen der Komik entsprang, die ja ihrerseits wieder auf den Krug zurückgeht. Unter dem größten Einflusse Kleists, sofern dies Wort hier keine Nachahmungsbefangenheit bedeutet, schuf dann Hebbel „Herodes und Mariamne" und „Agnes Bernauer". Dieses letztere Stück ist ohne den „Prinzen von Homburg" kaum denkbar und bezeichnet die Höhe der Einwirkung des Dichters, der Penthesilea auf seinen dramatischen Nachfahr. In den letzten Werken Hebbels, vom „Gyges" bis zum „Demetrius", treten dagegen die Kleistischen Elemente wieder zurück, ohne indessen ganz in den Hintergrund zu treten. Von Art und Wesen dieser Beeinflussung Hebbels hoffe ich in den folgenden Kapiteln eine genauere Anschauung gegeben zu haben. In der Summe darf man sich über Kleists Wirkung auf Hebbel so aussprechen: Hebbel ist der einzige bedeutende Schüler Kleists, der sich selbst zu einem unserer größten Dramatiker, zu einem Meister der tragischen Muse entwickelte.

Schließlich möchte ich an dieser Stelle noch Herrn Geheimrat Muncker für sein freundliches Wohlwollen wie für seine fördernden Ratschläge herzlich Dank sagen. Für die mannigfaltigen Anregungen seiner Vorlesungen und Uebungen bin ich ihm ebenfalls nicht weniger verpflichtet.

MÜNCHEN, Ende August 1926.

E. E. SCHMID.

Inhalt:

Abkürzungen.

I — XII	= Friedr. Hebbels Sämtl. Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt v. R. M. Werner, Berlin 03 f.
T I — IV	= Hebbels Tagebücher, hist.-kritische Ausgabe v. Werner, Berlin 03.
B I — VIII	= Hebbels Briefe, dto. Berlin 07.
Dokumente	= Neue Hebbel-Dokumente, herausgegeben von Dietrich Kralik u. Fritz Lemmermayer, Berlin und Leipzig 1913.
Korrespondenz	= Hirth Friedrich: Aus Friedrich Hebbels Korrespondenz, 3. Aufl., München u. Leipzig 1913.
Tieck	= Heinr. v. Kleists Gesammelte Schriften. Hrg. v. Ludwig Tieck, Berlin 1826, 3 Bde.
K I — V	= Heinr. v. Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hrg. von Erich Schmidt, kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, Leipzig und Wien, Bibl. Institut (1905).
Heine I — VII	= Heinrich Heines Sämtl. Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Hrg. von Ernst Elster, Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut (o. J.).
Goethe	wird nach der Weimarer Gesamtausgabe,
Shakespeare	nach: Shakespeares dramat. Werke, übers. v. A. W. Schlegel u. L. Tieck, durchgesehen von M. Bernays, 12 Bde., Berlin 1871, zitiert.

Literatur-Verzeichnis.

Alberts Wilhelm:	Hebbels Stellung zu Shakespeare, Berlin 08 (Forschungen zur neueren Lit. Gesch., hr. v. Fr. Muncker, Band XXXIII).
Bartels Adolf:	Christian Friedrich Hebbel, Leipzig (Reclams Dichter-Biographien Bd. 3).
Becker Henrietta K.:	Hebbel and Kleist. A Comparative Study. The Novels, Chicago 1904.
Brachvogel Carry:	Hebbel und die moderne Frau, München 1912.
Brahm Otto:	Heinrich von Kleist, Berlin 1884.
Cassirer Ernst:	Heinr. v. Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin 1919 (Philos. Vorträge der Kant-Ges. Nr. 22).
Dingelstedt Franz:	Literarisches Bilderbuch, Berlin 1878.
Dosenheimer Elise:	Friedr. Hebbels Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel Agnes Bernauer, Leipzig 1912 (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgesch. Hrg. v. O. F. Walzel, Neue Folge 13. Heft).
Fries Albert:	Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten nebst Miszellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern, Berlin 1903.
Hart Julius:	Das Kleistbuch, Berlin (1912).
Heims Paul:	Die Entwicklung des Komischen bei Hebbel, Leipzig 1913.
Herke Karl:	Hebbels Theorie u. Kritik poetischer Muster. Mit besonderer Rücksicht auf die Entwicklung seiner Lyrik unter Uhlands Einfluss, Berlin 1914 [Mainz 1922²].
Herzog Wilhelm:	Heinrich von Kleist, München 1911.
Kuh Emil:	Friedrich Hebbel, Wien 1877, 2 Bde.
Kulke Eduard:	Erinnerungen an Friedr. Hebbel, Wien 1878.
Kutscher Artur:	Hebbel u. Grabbe, München u. Berlin 1913.
Rahmer S.:	Das Kleist-Problem auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie H. v. Kleists, Berlin 03.
Scholz Wilhelm v.:	Hebbel, Berlin (o. J.) (Die Dichtung, hrg v. P. Remer, Band XXVIII).
Schulze Berthold:	Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung, Leipzig 1912.
Wagner Albert Malte:	Das Drama Friedrich Hebbels. Eine Stilbetrachtung zur Kenntnis des Dichters und seiner Kunst. Hamburg und Leipzig 1911 (Beiträge zur Aesthetik, hrg. v. Lipps und Werner XIII).
Walzel Oskar:	Friedrich Hebbel u. seine Dramen, Lpzg. 1913 (Aus Natur und Geisteswelt 408).
Wolff Eugen:	Von Shakespeare zu Zola. Zur Entwicklungsgeschichte des Kunststils in der deutschen Dichtung. Berlin 02.
Wütschke H.:	Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. Berlin 1910 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts Nr. 143).

I. Von der Novelle zum Drama.

1. Grundbegriffe der Gestaltung.

„Allerdings ist derjenige nur ein Künstler dem sich das Wesentliche der Erscheinung offenbart.“ (Hans v. Marées an Konrad Fiedler 28. I. 82).

In seiner Schrift „Hebbels Theorie und Kritik poetischer Muster“ ist es Karl Herke überraschend gelungen, den Einfluß Uhlands auf Hebbels Lyrik klar und aufs bestimmteste darzutun. Er bedient sich dabei einer Methode, die er, den Unterschied von Begriff und Idee scharf erfassend und stets im Auge behaltend*), bei der Durchsicht der theoretischen Aeußerungen Hebbels gewann und die, da auch dieser Versuch, Kleists Einfluß auf Hebbels Drama näher zu bestimmen, an Hand dieser Methode ausgeführt werden soll, in aller Kürze hier zusammengefaßt werden muß. Ich gehe dabei, jene Ausführungen Herkes ergänzend, von Heine aus und nehme gleichzeitig auf Goethes Ansichten Bezug.

Eine Stelle im Tagebuch (T I 868) vom 13. Aug. 37, die den werdenden und den den tiefsten Geheimnissen der Kunst nachhängenden Dichter bekundet, gibt die passendste Gelegenheit, gleich im Kernpunkt einzusetzen: „Es gibt Augenblicke, — heißt es da — wo der Mensch durch Tat oder Wort sein Innerstes und Eigentümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen; die Kraft des Dichters hat sich in ihrer Erfassung zu betätigen. Dies ist es, was Heine unter Naturlauten und Goethe unter Naivität versteht.“

Was sich Heine unter dem Begriff Naturlaut, den er sehr häufig gebraucht, vorstellt, legt ein Blick in die „Harzreise“ klar, die Hebbel schon 1831 zu Gesicht bekommen hat (B I

*) Dies empfahl übrigens Hebbel selbst einmal seinem Freunde Adolf Stern: „Es wäre gut, wenn Sie den Unterschied zwischen dem, was der Künstler Idee nennt und dem spekulativen Produkt, dem der Philosoph den gleichen Namen beilegt, einmal in direkter Beziehung auf mich feststellten, und dabei von Raphael, der sich dieses Ausdrucks zuerst bediente, ausgingen.“ (Brief v. 30. Juli 62, Dokumente S. 161)

13).*) Der amüsante Ironiker erwähnt dort gelegentlich der Beschreibung eines Bergwerksbesuchs einen Bergmann, der ihm die Besichtigung der Grube durch den Herzog von Cambridge erzählt: „. . . wie der vergnügte, liebe, dicke Herzog sehr viele Gesundheiten ausgetrunken habe, und wie viele Bergleute und er selbst ganz besonders, sich gern würden totschlagen lassen für den lieben, dicken Herzog und das ganze Haus Hannover." Und Heine fügt hinzu: „Innig rührt es mich jedesmal, wenn ich sehe, wie sich dieses Gefühl der Untertanstreue in seinen einfachen Naturlauten ausspricht." (Heine III 31) Das Bekenntnis, sich gern für den Herzog totschlagen zu lassen, ist als echter Naturlaut, objektiv betrachtet, widersinnig, subjektiv aber als Ausdruck der Untertanstreue ungemein verständlich. Es liegt, um einen treffenden Terminus aus Kants „Kritik der praktischen Vernunft" zu benützen, den Herke äußerst zweckmäßig einführt, eine „Form intellektueller Kausalität" vor.**) Es kann für die obige Aeußerung keine andere Triebfeder gefunden werden, als eben der innere Gemütszustand dieses Menschen, also eine rein geistige Ursache. Eine mechanische Kausalität würde vorliegen, wenn der Herzog sich die Anhänglichkeit der Bergleute durch ein Geldgeschenk etwa errungen hätte. Heine aber betont mit künstlerischer Einsicht die Dicke des Herzogs und die blassen Gesichter der herzoglichen Untertanen, um die Aeußerung typisch, symbolisch zu machen. Jeder Fortfall einer mechanischen Kausalität weist natürlich auf eine intellektuelle. Aeußerungen intellektueller Kausalität gibt es indessen viele, z. B. ganz allgemeine, wie etwa die: Wir lieben unseren Herzog und sind seinem Hause treu ergeben. Eine solche allgemeine Aeußerung aber läßt kalt, ruft kein Erlebnis hervor. Es muß ein ganz besonderer Fall sein, der die Wirksamkeit besitzt, die unmittelbare, lebendige Erfassung der intellektuellen Kausalität zu erzwingen, ein singulärer Fall, der durch eine möglichst übertriebene Aeußerung etwas Widerspruchsvolles in sich trägt und dessen Ursache sofort unser Interesse lebhaft erregt! Dieser Fall vertritt alle anderen, in denen die Ursache schwächer oder in Gemeinschaft mit einer mechanischen, kurz für die Erkenntnis irgendwie verworren auftritt. Er ist der Fall, der unter tausend anderen den Künstler interessiert. Diese symbolische Form intellektueller Kausalität ist im folgenden in der Regel gemeint, wenn von einer Form intellektueller Kausalität die Rede ist.

* T I 416 bezeugt, dass Hebbel den 2. Teil der Reisebilder gelesen hatte. — Ueber Naturlaute vgl. Heine II 522, III 352, 356 f., IV 524, VI 451, 495, VII 115, 424, 460

** Die Termini werden sehr frei und nicht immer in Kants Sinn benützt!

„Das ist die wahre Symbolik, — sagt Goethe einmal (Werke Weimar Bd. 42, 2. Abt. S. 151) — wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen." Dieses Allgemeine ist die geistige Ursache, die der jüngere Plato Idee nennt, in unserem Fall die lebendig-wirksame Untertanstreue. Diese liegt in jedem Menschen vorgebildet, sie bedarf nur einer entsprechenden äußeren Anregung, um wirksam zu werden. Und weil dieses der Fall ist, kann jener besondere Fall Anspruch auf allgemeine Erlebbarkeit machen. Der Unterschied ist aber der: Der Bergmann hatte ein aktuelles Erlebnis, wir aber bloß ein geistig-mögliches durch seine besondere Aeußerung. Auch unser Erlebnis ist in dem besonderen Fall enthalten, weil er symbolisch in jeder Beziehung ist. „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe." (W. Weimar, Bd. 48 S. 206) Sache des Künstlers ist es, der Erscheinung immer die Idee zu „subintelligieren" (l. c. S. 202). Hebbel, der, wie diese kurzen Andeutungen allein schon zeigen werden, hier Goethe verschiedentlich verpflichtet ist,*) drückt dies so aus: „Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung. Dies erzielt sie durch Ergreifung der für eine Individualität oder einen Zustand derselben bedeutenden Momente." (T I 126, 24. Okt. 35.) Der summarische Ausdruck „das Unendliche" bedeutet dabei nichts anderes als die platonischen Ideen, die wie das Leben irrationellen Charakters sind. Das allmähliche Entstehen dieser theoretischen Ansichten bei Hebbel hat Herke meisterhaft dargestellt und das zerstreute Material erschöpfend beigezogen.

In der zuletzt angezogenen Tagebuchstelle macht Hebbel, was nicht zu übersehen ist, die wichtige Unterscheidung zwischen Momenten, die für eine Individualität, und solchen, die

---

* Vgl., was sich Hebbel aus Goethes Briefwechsel mit Zelter über Spezifikation und Gestaltung notiert T I 201 u. T I 263 Goethes Meinung, daß die Leute zufrieden sein sollten, daß ihnen irgendeiner das Speziale so ins Allgemeine emporgehoben, damit sie es wieder in ihre eigene Spezialität ohne weiteres aufnehmen können!

Wichtig ist auch, was Goethe am 29. Oktober 23 zu Eckermann sagte: „Die Auffassung und Darstellung des Besonderen ist . . . . das eigentliche Leben der Kunst. . . . . Das Besondere macht uns niemand nach, warum? weil es die Anderen nicht erlebt haben. . . . . Jeder Character, so eigenthümlich er seyn möge, und jedes Darzustellende, vom Stein herauf bis zum Menschen, hat Allgemeinheit. . . . . Auf dieser Stufe der individuellen Darstellung . . . beginnet dann zugleich dasjenige, was man Composition nennet."

bloß für einen Zustand derselben bedeutend sind. Darstellung von Zuständen bringt die Lyrik und hier war, wie Herke scharfsinnig nachweisen konnte, Uhland Hebbels Lehrmeister. Auf dem Gebiet der Novelle und des Dramas aber, in dem die Darstellung von Individualitäten und Charakteren vorherrscht, wirkt Kleist auf ihn und zwar geht zuerst der Novellist Hebbel in Kleists Schule.

Meine Absicht ist nun die: kurz zu zeigen, wie die Hebbelsche Novelle sich mit Kleist und dem Problem der Menschendarstellung auseinandersetzt — theoretisch und praktisch — und wie dann aus dem an Kleist geschulten Novellisten ganz spontan der Dramatiker erwächst, der zu Anfang seinen Ausgangspunkt, seine novellistische Herkunft nicht verleugnen kann. Damit wäre ganz allgemein der Beweis geliefert, daß Hebbel das Wesen der Menschendarstellung von Kleist gelernt hat. Es wird sich nämlich zeigen, daß die Menschendarstellung des Dramas und der Novelle gar nicht so sehr verschieden sind. Mit diesem Einfluß geht aber ein zweiter Hand in Hand. Eigentümliche Phänomene der Kleistischen Kunst finden sich auch in Hebbels Drama wieder, welche ebenfalls der Menschendarstellung dienen. Diesen besonderen Eigentümlichkeiten werden wir dann unsere Aufmerksamkeit bei der Durchsicht der Hebbelschen Dramenreihe ganz besonders widmen, denn die erste Tatsache wird durch sie natürlich außerordentlich erhärtet. Nebenbei dann werfen wir unseren Blick auf Shakespeare und seinen Darstellungsstil. Auch Heine und Goethe sollen unseren Weg begleiten, wie wir überhaupt durch gelegentliches Hinausgehen über das begrenzte Thema und einzelne Hinweise auf die Praxis anderer Künstler das Gestaltungsproblem von einem höheren Gesichtspunkt aus schaubar werden lassen möchten.

2. Hebbels Novelle im Zeichen Kleists.

Hebbel selbst hat später ausdrücklich den Einfluß Kleists auf seine Novellen in dem Brief an Uechtritz vom 19. 3. 55 (B V 220) bekannt: „Kleist hat sogar direkt auf mich gewirkt, wenn auch nicht auf meine Dramen, sondern auf meine Erzählungen." Diese Tatsache geht auch aus den Tagebüchern und Briefen, die der werdende Hebbel schreibt, hervor.

Schon in Wesselburen lernt er das „Käthchen von Heilbronn" kennen (T III 3323) und wahrscheinlich blieb es bei diesem Werk nicht allein. In Hamburg als Mitglied des Wissenschaftlichen Vereins verfaßt er 1835 eine Untersuchung „Ueber Theodor Körner und Heinrich von Kleist", der schon

eine sehr tiefe Kenntnis der Werke Kleists zugrunde liegt. Noch in München, wo er mit sich selbst über das „Wesen der Darstellung" erst „aufs Reine" kommt (B I 205), gedenkt er über Kleist zu schreiben und zwar tritt bemerkenswerterweise jetzt als Pendant Schiller an die Stelle Körners. Zu diesem Zweck bittet er am 25. Okt. 38 den Vater Rousseaus (B I 342), daß er die Werke beider Schriftsteller aus den zurückgelassenen Büchern seines hingeschiedenen Freundes noch eine Zeitlang benützen dürfe, und nennt am Schluß desselben Briefes die Ausgaben der Werke, die sich sein Freund wahrscheinlich auf sein Betreiben hin angeschafft hatte. Was Kleist betrifft, so handelt es sich um die von Tieck herausgegebenen Gesammelten Schriften vom Jahre 1826, die, abgesehen von den Beiträgen zu den Berliner Abendblättern und den Briefen, alles enthalten.

Eineinhalb Jahre früher (Mai 37) berichtet er an Elise (B I 203), daß ihn die Lektüre von Kleists Erzählungen erfrischt und wahrhaft gefördert habe: „So geht es mit allen echten Werken des Genies, sie sind unerschöpflich. Kleist ist, soweit man ein Muster haben kann, mein Muster; in einer einzigen Situation bei ihm drängt sich mehr Leben als in drei Teilen unserer modernen Romanlieferanten. Er zeichnet immer das Innere und das Aeußere zugleich, Eins durch das Andere, und dies allein ist das Rechte."

Diese sehr wichtige Feststellung findet sich schon Mitte April im Tagebuch (T I 719), ohne daß aber Kleists Name erwähnt wird. Was Hebbel dabei unter Innerem und Aeußerem versteht, zeigt eine Aufzeichnung aus dem Jahre 41, welche die nähere Beziehung von Kunst und Leben hervorhebt. Wir lesen dort: „Was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten Darstellung im Leben (denn Darstellung ist's auch, Heraustreten des Innern ins Aeußere) am strengsten scheidet, ist der Umstand, daß jene scharfe und ganze Umrisse geben muß, wozu sie nur dadurch gelangen kann, daß sie den darzustellenden Charakter zum Maler seiner selbst macht, während diese nur stückweise zu geben braucht." (T II 2222) Es handelt sich also um das Innere und Aeußere der Individualität, nicht um das Innere der Person und das Aeußere des Milieus, der Welt, des historischen Zustandes usw., wie dies im Zusammenhang mit anderen Aeußerungen Hebbels (z. B. T I 737) gedeutet werden könnte.

Inwieferne Kleist mittels des gesprochenen Wortes als eines Aeußerlichen und Aeußeren das Innere seiner Personen zugleich, eins durch das andere zeichnet, wird in dem Abschnitt über Kleists Kunstbewußtheit des breiteren erörtert.

Von den mimischen Formen, die er besonders in den Novellen anwendet, seien einstweilen einige ganz allgemeine hier aufgezählt: das Erröten (K III 181), Farbewechseln (ib. 395), Bleichwerden (ib. 154), Zittern (ib. 271), Weinen (ib. 157), Herzklopfen (ib. 214), die heftig arbeitende Brust (ib. 306), das Ohnmächtigwerden (ib. 374) und Umsinken (ib. 349). Diese symptomatischen Züge bringt Kleist in solcher Fülle, daß Erich Schmidt ganz zurecht tadelnd bemerkt, daß das Erröten bis zur Glut oder das Erstarren gar zu häufig eintreten. (K III 134)*)

Den ersten Einfluß von solch tiefgehender Beschäftigung mit Kleist zeigt, abgesehen von der Lyrik (Herke S. 49 u. 93), Hebbels Novelle „Barbier Zitterlein", die gleichzeitig mit der Abhandlung über Theodor Körner und Heinrich von Kleist entstand. Schon das Aeußerlich-Technische erinnert klar an den Dichter des Kohlhaas. Lange Perioden, indirekte Reden, Lieblingswendungen („allerdings"), der mimische Gestus und rhythmische Duktus weisen ohne weiteres auf Kleists Erzählungsweise.**) Etwa die folgende Stelle: „Auf seine Frage, ob etwa ein Gesell angekommen sei, antwortete der Herbergsvater: dies wäre allerdings der Fall; es sei am gestrigen Abend ein stiller, netter Bursch zugereist gekommen, und er zweifle nicht, daß er mit Vergnügen in Arbeit treten werde; der Winter sei nahe und dann tue das Wandern nicht wohl." (VIII 35)

Weiterhin verschiebt sich das Funktionelle aus dem Aeußerlichen der früheren novellistischen Versuche Hebbels jetzt mehr in den Charakter. Die „düster rollenden Augen", „finsteren Gesichter", „geballten Fäuste" der „Räuberbraut" (1833) machen einer innerlicheren Gestaltung Platz. Anstelle ungeheuerlicher romantischer Ereignisse tritt das Charaktergemälde. Hebbel hält sich im Verfolg dieser Aufgabe an das Rezept, durch „Ergreifung der für eine Individualität bedeutenden Momente" Charaktere festzuhalten. Das Tagebuch enthält einmal einen solchen Plan, in dem fünf Punkte, als Naturlaute gedacht, aufgeführt sind und der in Hebbels Schaffensweise, die am Anfang ängstlich theoretisch verankert ist, guten Einblick gibt. Am 15. Juli 35 notiert er: „Habe die Idee zu einer neuen Novelle . . . gefaßt: Der Blutmann. Ein Mensch, der nur Blut — morden will pp.

---

*) Becker S. 62: „No less than fivty — eight times does Kleist mention the change of color." Hebbel bringt das Wechseln der Gesichtsfarbe 31 mal, bei dem geringeren Umfang seiner Novellenproduktion also fast gerade so oft wie Kleist!

**) Becker kommt aus ähnlichen Erwägungen S. 18 Anm. zu demselben Resultat, ebenfalls im Gegensatz zu Werner (VIII: XXX), der hier noch keinen Einfluss annimmt.

1. Gibt er jemandem die Hand, so hält er sie fest, fest.
2. Als er ein Mädchen küßt, biß er sie.
3. Alle Tiere tötet er —
4. Sein Hineinblicken in einen Eimer mit Blut.
5. „Ich möchte mich selbst ermorden, um nur Blut zu sehen." (T. I 56)

Die letzte Aeußerung ist ein regelrechter Naturlaut, sie bringt insofern einen objektiven Widerspruch, als nämlich der Ermordete nichts mehr sieht. Die Stärke dieses Blutsehenwollens geht über die Einsicht, daß mit dem Selbstmord das Sehen unmöglich wird, irrational hinaus. — Diese blutige Novelle hat Hebbel nie ausgeführt, wenn er auch Nr. 2 im „Schnock" wiedergebracht hat.

Auf die Charakterdarstellung ganz und gar geht Hebbel in seinen Novellen aus, sie will er praktisch beherrschen lernen und Kleist ist sein Vorbild. Becker weist S. 68 darauf hin, daß Hebbels Novelle noch dramatischer akzentuiert sei als die Kleists, „both in his use of dialogue and the compactness of his form", wobei speziell an Anna, Matteo, Kuh zu denken sei. S. 55 heißt es, daß Hebbel die indirekte Rede sehr wenig verwende. Vielmehr sei der dramatisch-unmittelbare Dialog sein Ziel. So sei die „Obermedizinalrätin" fast durchgehends in Dialogform abgefaßt („The dramatic dialogue had more attraction for him"). Hebbel halte sich insgesamt, so betont Becker, nicht so streng innerhalb der Grenzen des epischen Stils wie Kleist.

Hebbel geht über Kleists reichliche Darstellung in der Charakterzeichnung hinaus („The delight in character is even more strongly emphasized than in Kleist's [novels]" S. 32). Mit Recht nennt Becker S. 20: Schnock, Vagabunden, Haidvogel, Paul, Nacht im Jägerhause, Schlägel „character sketches rather than tales"*) Beim Rubin zeige ein Vergleich der Novelle mit dem Drama: „how little structural change was necessary to convert the tale into a drama". — Immer stehe bei Kleist und Hebbel der Charakter, der Träger der Handlung im Brennpunkt des Interesses, der Kohlhaas sei für Kleist die Hauptsache, alles andere sei Kulisse („stage"). Hauptsache sei „concentration upon hero" (S. 22). „His own actions alone explain the hero", sagt Becker dann S. 32, in Hebbels Worten: Der Charakter ist der Maler seiner selbst. Diese flüchtigen Anführungen aus Beckers Arbeit genügen,

*) Auch im Roman nimmt er sich bloße Abwicklung des Charakters vor (B I 367, vgl. auch: B I 119, 200).

um zu zeigen, daß Hebbel die Novelle nur zur Charakterdarstellung und als Vorbereitung, als Sprungbrett zum Drama diente.

Wie nun solche, das Innerste einer menschlichen Persönlichkeit offenbarenden Naturlaute (T I 887) tatsächlich einen Charakter vor uns plastisch erstehen lassen, wird die folgende Probe des Anfängers klarlegen, die das bizarre Wesen des menschenscheuen Zitterlein exakt und unmittelbar bloßlegt:

„‚Nennt mir Euren Namen, laßt Euch einen Schnaps geben und kommt mit mir!‘

‚Mein Name ist Leonhard Ziegler; Schnaps trink' ich nicht.‘

‚Wein ist doch für einen Barbiergesellen, der wöchentlich nur 20 Groschen verdient, zu kostbar!‘ sagte Zitterlein mit einem höhnischen Lächeln . . .

Als sie nahe vor Müntzen waren, fing es an zu regnen. ‚Wir werden noch naß!‘ sagte Leonhard.

‚Daran muß ein reisender Gesell gewöhnt sein!‘ entgegnete Zitterlein und ging langsamer wie bisher.“ (VIII 36)

Man sieht beide Male in Zitterlein den Drang, durch ein Heruntersetzen bzw. Beherrschen Leonhards seine Scheu, ja quälende Angst vor ihm zu verdecken. In dem „höhnischen Lächeln“, mit dem Hebbel nach Kleists Vorbild das Innere durch das Aeußere zeichnet, liegt die ganze aufrüttelnde Pein von Zitterleins Menschentum. Der zweite Naturlaut beruht auf derselben intellektuellen Kausalität: denn wo objektiv, weil es regnet, aller Grund vorliegt, den Schritt zu beschleunigen, geht Zitterlein langsamer, ein Widerspruch, der sich nur im Subjekt, in der seelischen Verfassung des alten Mannes löst. Durch eine Anhäufung solcher Momente wird dieser sonderbare Charakter konsequent gezeichnet. Und wie sich in Kleists Kohlhaas fortwährend die Situation steigert, der Roßkamm aus Rechtsgefühl Räuber und Mörder wird und schließlich sogar „als sein Rechtsgefühl befriedigt“ freudig in den Tod der Gerechtigkeit geht — alles Naturlautoffenbarungen —, so geschieht es auch in Hebbels Novelle. Als Zitterlein die Zigeunerin *) frägt, ob sie seine Tochter wirklich als Braut beim Kartenlesen gesehen habe, und sie entgegnet, er solle Gott dafür danken, sie habe schon manches Mädchen als Leiche gesehen, bricht er in den Naturlaut aus: „Ich sähe sie lieber als Leiche!“ und geht schnell aus dem Zimmer. (VIII 52) — Eine ausführliche Analyse würde das allmähliche An-

---

*) Vielleicht Reminiszenz an die Zigeunerin im Kohlhaas.

wachsen, die Steigerung der Intensität solcher Aeußerungen leicht darlegen können (vgl. die Steigerung in dem Plan „Blutmann").

Parallel mit Hebbels künstlerischen Versuchen läuft seine theoretische Bemühung, das Wesen der Kleistischen Form zu ergründen. Anfang Juni 38 faßt er den Plan, die Jungfrau von Orleans als „Novelle (à la Kleist)" zu behandeln (T I 1169), ein Zeichen, wie Kleist ihm immer als Vorbild vorschwebte.

Ein paar Tage später (T I 1175) schreibt er ins Tagebuch: „Wer Geschmack hat, ist sogar schwerer zu betrügen wie ein anderer, denn er kann die wahre Stimme der Natur von der nachgemachten unterscheiden. Uebt doch jeder, der nicht sein eignes Herz gibt, gut oder schlecht, das dichterische Vermögen aus." Analog der dichterischen Natur, die „vermöge der bloßen Vorstellung das Geheimste menschlicher Situationen und Charaktere in sich" hervorruft (T II 2958), wird derjenige, der sich verstellt, Ausdrücke erfinden, die der vorgetäuschten geistigen Ursache scheinbar spontan entfließen. Die Vorspiegelung dieser Spontaneität wird aber dem künstlerisch Gebildeten kaum entgehen.

Einen Monat später findet sich die interessante Eintragung: „An meinen Träumen bemerk' ich seit einiger Zeit, daß ich fast immer das Leben derjenigen dichterischen Charaktere fortsetze, mit denen ich mich kurz vor'm Einschlafen beschäftigte" (T I 1255). Diese Bemerkung leitet über zu jener Aeußerung vom 24. Nov. desselben Jahres (T I 1332), welche den das Wesen der Darstellung klar erkennenden Dichter zeigt:

„Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten usw. Dies geschieht aber nicht aus Bosheit oder aus schnöder Lust an der Lüge. Es ist vielmehr eine Aeußerung meines dichterischen Vermögens; wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie Anderen bekanntmachen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle, es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen, und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte. So erzählte ich meinem Freunde einst: S. in W., ein sinnlicher, fast liederlicher Mensch, der während einer Todkrankheit seiner Frau seine Magd beschlief, habe, von mir befragt, wie er das zu einer solchen Zeit doch habe tun können, geantwortet:

eben, weil sie krank war. Er hat nie dergleichen gesagt, doch wer ihn kennt, wird mir zugeben, daß schwerlich etwas Erschöpfenderes über ihn gesagt werden könnte."

Auf die Worte, die das Innerste der Personen bezeichnen, kommt es an. „Das Wort finden, heißt also die Dinge selbst finden!" (T II 1965) oder: „Der echte Dichter . . . bedient sich der geheimnisvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Produkt des Charakters und der Situation ist, mehr noch den Menschen, der es gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entschleiert." (T 1 1331)

Indessen handelt es sich, wie mir scheint, nicht so sehr um das einzelne Wort als allegorische, naturalistische Ausdrucksform dieses oder jenes Begriffsinhalts, sondern um den Inhalt, die Bedeutung selbst. So schreibt Hebbel 1847 einmal über eine Novelle Engländers an diesen: „. . . über die Sprache . . . soviel, daß es nach meiner Ansicht ebenso abstrakt ist, wenn Sie Ihre Helden aus diesem Ton reden lassen: ‚ich will ihm das Fleisch quentchenweise von den Gebeinen abhacken', als wenn Sie sagen ließen: ‚ich will mich rächen, ich will ihn quälen' usw. Denn Darstellung kommt nur zustande, wenn gesagt wird, was nur hier, nur in dieser Situation und von diesem Menschen, gesagt werden kann; es ist völlig eins, ob man bestimmte Allgemeinheiten wählt oder unbestimmte!" (Dokumente S. 34)

Ueber das Wesen der Darstellung hat sich Hebbel in Bezug auf seine im Januar 1837 in München vollendete Novelle „Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd" in der „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" klassisch geäußert. „Es wundert Herrn Schmidt, — schreibt er da — daß Schlägel den Stoff, sich zu ärgern, immer in den scheinbar am wenigsten dazu geeigneten Veranlassungen antrifft. Als ob darin nicht eben die Spitze der Aufgabe läge, als ob der Neid, der in einem Schneidermeister entsteht, wenn er Rothschild eine Million abzählen sieht, noch eines Malers bedürfte! Doch so wenig weiß Herr Schmidt vom Spezifischen der Kunst, daß er sie jedesmal auf einem Abwege erblickt, wenn sie ihr Eigentlichstes leistet." (XI 395) Das heißt: Je geringer die äußere Ursache ist, die eine Aeußerung hervorruft, umso betonter wird die innere Ursache, nämlich der Neid dieses Menschen, sein. Eine derartige Reaktion wird dann keimartig alle anderen Fälle in sich begreifen, wo der äußere Anlaß zu einer Form des Neides größer und der objektive Widerspruch infolgedessen kleiner ist, welche Fälle dieser eine speziell hervorgehobene Fall sozusagen stellvertritt, so daß wir ihn mit Goethe als einen symbolischen oder als Urphäno-

men betrachten können (vgl. Herke: „Goethe und Thomas von Aquin"*) und „Der Dreifaltigkeitsspiegel in der modernen Wissenschaft", Mainz 1921, S. 16 f.).

In diesem Sinn hatte Hebbel in „Körner und Kleist" scharfsinnig bemerkt, daß alle Erzählungen unserer Dichter, einen Hoffmann und Tieck nur in wenigen ihrer Produktionen ausgenommen, an der „Ungeheuerlichkeit der gewählten Stoffe" leiden. „Es bedarf aber nicht eben eines tiefen psychologischen Blicks, um zu wissen, wie eine Begebenheit, die den ganzen Menschen wie einen Sturmwind erfaßt, auf ihn wirken wird, und sehr gewöhnliche Talente dürfen sich mit Ruhe an Aufgaben dieser Art wagen, wie z. B. jeder Maler von einiger technischer Fertigkeit die Verzweiflung, die Angst, den Schrecken, kurz alle diejenigen Gemütsbewegungen, die nur einen Ausdruck zulassen, darstellen kann, wogegen ein Rembrandt erforderlich ist, wenn eine Zigeunerwirtschaft dargestellt werden soll. Kleist hat sich daher andere Aufgaben gestellt." (IX 58) Und Hebbel, der sich für kein sehr gewöhnliches Talent hielt, folgt auch hier seinem Meister und nennt in Anlehnung an Rembrandts Zigeunerwirtschaften in dem ungedruckten Vorwort zu einer 1840/41 geplanten Ausgabe seiner Novellen die Sammlung: „Niederländische Gemälde". (VIII 417) Gleichzeitig betont er, daß er den Gehalt ausschließlich in die Erfindung und Charakterzeichnung zu legen sich bestrebt habe.

Für uns ist es äußerst wichtig, daß sich Hebbel in der Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers ganz klar über das Darstellungsprinzip des Schlägel ausspricht, das er natürlich schon bei der Abfassung nicht unbewußt handhabte. Schreibt er doch in dem Brief an Elise, in welchem er ihr mitteilt, daß er den Schlägel an Laube für die Mitternachtszeitung abgeschickt (B I 202), daß er erst in München mit sich selbst über das Wesen der Darstellung ins Reine gekommen sei (ib. 205). In demselben Brief kurz vorher (ib. 203) befindet sich jene Stelle über Kleists Darstellungstechnik: das Innere und das Aeußere zugleich, Eins durch das Andere zu zeichnen, und das Bekenntnis: daß Kleist, soweit man ein Muster haben kann, sein Muster sei.

Von Kleist hat er zweifellos das Wesen der Darstellung gelernt und wir dürfen seine Novellen als beharrliche Uebungen betrachten, die durch Kleist errungenen Einsichten praktisch zu verwerten. Durch das eifrige Bestreben, immer neue, sich steigernde Situationen zu erfinden, die Gelegenheit geben,

*) Abgedruckt in Herkes Versuch „Vom Expressionismus zur Schönheit", Mainz 1923 S. 96 f.

wieder und wieder das Innerste von Charakteren in Naturlauten vorzuführen, erhalten die Novellen einen musivischen Charakter. Diese aneinandergereihten Naturlaute meint Herke wohl, wenn er S. 14 von einer Naturlaut-Kette andeutungsweise spricht. Daß diese im Drama wie in der Novelle die Charaktere eo ipso zeichnet, zeigt auch die folgende ganz allgemeine Ueberlegung: Ein Charakter wird plastisch gezeichnet durch seine Aeußerungen (Rede, Mimik und Handlung), mit denen er sich selbst malt und die seinen Wesenskern in einer Reihe von „wundersamen Situationen"*) oder Naturlauten offenbaren. Dies ist der Fall, wenn es vom Dichter so angelegt ist, daß diese Aeußerungen unmittelbar Ausflüsse jenes metaphysischen Quellpunktes sind, den wir in seiner Einheit und Konstanz, in seiner äußeren Freiheit und inneren Notwendigkeit eben als Charakter bezeichnen. Der Charakter ist als die innerst-lebendige, individuell-seelische Prägung die geistige Ursache dieser Aeußerungen, welche die Form dieser geistigen Ursache darstellen.

Ob dabei der Charakter schon völlig entwickelt ist oder sich erst im Werden befindet, bleibt sich gleich, denn im letzteren Fall handelt es sich um keine entscheidende Aenderung, sondern lediglich um die Aktualisierung des potentiell schon vorhandenen, aber noch in sich ruhenden Charakters. Die individuelle Gestalt dieses Lebenskerns ist durch die Existenz naturnotwendig gegeben und mit keiner weiteren Kausalitätsreihe zu verknüpfen. „Das Kind — sagt Kleist so in dem „Allerneuesten Erziehungsplan", in welchem er gegen die naturalistische Nachahmungspädagogik seine Blitze schleudert — ist kein Wachs, das sich in eines Menschen Händen zu einer beliebigen Gestalt kneten läßt: es lebt, es ist frei; es trägt ein unabhängiges und eigentümliches Vermögen der Entwicklung und das Muster aller innerlichen Gestaltung in sich." (K IV 217)

Das Problem des Werdens, das Wachsen einer Persönlichkeit, die Entwicklung eines Charakters sah Hebbel in Kleists Novellen und Dramen dargestellt, besonders im Kohlhaas und im Prinzen von Homburg. In der Untersuchung über Körner und Kleist unterscheidet Hebbel bereits äußerst scharf werdende und gewordene Charaktere: „Schiller zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft abgeschlossen ist und wie ein Erz nun durch die Verhältnisse erprobt wird; deswegen war er nur im historischen Drama groß. Goethe zeichnet die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er tut; dies

*) Auf diesen Ausdruck wird unten noch zurückgenommen!

ist das Kennzeichen des Genies und es kommt mir vor, als ob ich es auch in Heinrich von Kleist entdeckt habe.“ (XI 56)

Gegen Scott macht er 1839 in München geltend, er zeige seine undichterische Natur dadurch, daß er immer nur das Aeußere der Lebensprozesse, das Handgreifliche und in die Augen Fallende derselben darstelle, überhaupt nur das Entwickelte, niemals das Werdende. „Es ist freilich das Höchste, Seelenereignisse und Geistesrevolutionen ohne Zergliederung und Beschwätzung unmittelbar durch das Tun und Leiden des Menschen zu zeichnen, wie es Goethe in seiner Ottilie, Kleist in seinen Novellen getan haben; doch bei Scott geht innerlich gar nichts vor, seine Personen sind und bleiben, was sie sind, sie gewinnen oder verlieren wohl an Glück und Unglück, aber das Schicksal greift nie den Keim ihres eigenen Wesens an.“ (T. I 1522) Aehnlich kritisch äußert sich Hebbel ein Monat früher über Lenz. (T I 1471)

„The development of a character as shown by action“, so stellt Becker S. 30 fest, sei das immer wiederkehrende Thema der Novelle Kleists wie Hebbels. — Der große Nachdruck, den Hebbel auf das Werdende legt, ist zweifellos durch Kleists Kunstübung erweckt worden, daneben ist aber auch Goethe als Meister der Entwicklungsdarstellung Hebbels Muster gewesen und neben beide tritt dann als überragendes dramatisches Vorbild noch Shakespeare. Bei Gelegenheit der Agnes Bernauer wird sich zeigen, wie sehr gerade der Prinz von Homburg als geniale dramatische Lösung des Werdeproblems Hebbel vorschwebte.

Das Bildungsgesetz, nach dem der Kohlhaas und sein Rechtsgefühl (episch) veranschaulicht wird, ist — so läßt sich nach alledem feststellen — dasselbe, das der Penthesilea oder dem Großen Kurfürsten (dramatisch) zugrunde liegt. Verschieden ist nur die äußere Aufmachung; hier ist der Charakter auf dem Schauplatz und der Bühne des Theaters unmittelbar gegenwärtig, er spricht ganz durch sich selbst, während dort die vermittelnde Person des Dichters durch die Erzählung mittelbar den Charakter zwar gestaltet, aber doch mit einem gewissen Maß von Beschreibung schon von außen nach dem Charakter mit Worten tastet. Die Novelle, die durch ihr Tempo zwischen Epik und Dramatik steht, wird von Kleist allerdings so dramatisch behandelt, daß er uns alle seine Charaktere mit gleich großer Kunstgewalt nahebringt. Immerhin hat diese verschiedene Aufmachungstechnik ihre Schwierigkeit und als Hebbel mit dem Drama begann, konnte er ihrer in hartem Kampfe lange nicht Herr werden. Das Problem, die epische

Technik, die durch die Einheit des Helden die Einheit des Organismus gewährleistet, in eine dramatische, antithetisch aufbauende Technik umzusetzen, in der alles in den Charakteren streng motiviert werden mußte, was in der Novelle gelegentlich und ohne eingehende Motivierung an den Helden von außen herankam, war nicht so leicht zu bewältigen.

3. Uebergang zum Drama: Judith.

So stellt das Geflecht des 1. Aktes der Judith ein bloßes Mosaik von Charakterzügen dar, die eine Kraftnatur wie Holofernes zeichnen und die sich größtenteils ausnehmen wie eine in direkte Rede und Dialog umgesetzte Novellen-Naturlautkette. Der Unterschied ist nur der, daß sie insofern dramatisch geordnet sind, als sie nämlich zu dem Entschluß des Holofernes führen, Bethulien zu belagern und dieses für den Ablauf des Dramas nicht unwichtige Faktum motivieren. Der 2. Akt ist in dieser Beziehung der Judith gewidmet. Die monologische Traumerzählung — die Mirza ist nicht recht viel mehr als ein Echo —, die Hergänge der Hochzeitsnacht dienen sogar weniger der Charakterzeichnung als der Motivierung von Judiths späteren Entschlüssen; sie erinnern sehr an Kleists Käthchen von Heilbronn, wo in ähnlicher Weise romantisch-allegorisch durch den Sylvestertraum motiviert wird und wo der Traum wie Judiths Hochzeitsnacht, aber freilich nicht nur so beiläufig, parabolisch die menschliche Ursache vertritt. Mystisch nannte Heine in der Judith diesen Umstand, weil er als Kausalität ohne jeden weiteren Ursachenzusammenhang dunkel-gespenstisch mit einem Male aufragt (T II 2797). Der Sylvestertraum Kleists ist nicht mystisch und kann insofern wieder nicht Vorbild sein.

Dramaturgisch besehen, stehen die beiden ersten Akte in keiner notwendigen Ordnung. „Sie könnten — wie v. Scholz S. 25 treffend sagt — mit Schaden für die Wirkung, aber nicht für den Ablauf des Dramas, ruhig vertauscht werden." Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, daß der erste Akt nur wichtig für den Holofernes-Charakter und für das Gleichgewicht der Komposition ist, für die Handlung selbst aber fast überflüssig, da der Beschluß des assyrischen Feldherrn, Bethulien zu belagern, für das Geschehen eigentlich ziemlich irrelevant ist. Auch wird durch Ephraims Mitteilung im zweiten Akt die Belagerung als Tatsache gesetzt, genügend gesetzt, weil — die Kausalitätsreihe schon einmal angeschnitten — auch schließlich dargetan hätte werden müssen,

warum Holofernes gerade in diese Gegend mit seinem Heere kam usw. usw., womit sich dieser Begründungsdrang ins Epische gewendet hätte und ad absurdum geführt worden wäre. Ueberhaupt enthält das Drama, was Handlung und Taten anbetrifft, recht wenig; alles ist bloß Ursache und wieder Ursache, Judiths Tat zwangsläufig zu entwickeln. Der Schicksalsfaden ist, wie Hebbel schon im Febr. 42 erkennt, in der Judith zu wenig mit Gemütsdarstellung umsponnen. (T II 2464)

Der 1. Akt hebt gleich mit scharf charakterisierenden Zügen an, die mit funktioneller Kraft äußerst geladen sind. Zuerst des Holofernes Befehl, einem Gott zu opfern, den alle kennen und doch nicht kennen: Holofernes! „Das ist der Gott, den ich am meisten verehre." (I 5) Als zweiter Zug folgt eine Aufmunterung an die Soldaten, sich bei dem Feldherrn über ihre Hauptleute zu beschweren. Ein Krieger wagt es. Darauf Holofernes: „Der angeklagte Hauptmann ist des Todes! .... aber auch der Kläger .... Um Euch zu versuchen, ließ ich das Gebot ausgehen. Wollt' ich deinesgleichen die Klage über Eure Hauptleute gestatten: wer sicherte mich vor den Beschwerden den Hauptleute!" (I 6) — Diese beiden Züge stehen wieder in keinem dramatischen Zusammenhang, ruhig könnte man sie in der Aufeinanderfolge vertauschen. Als nächstes Charakterisierungsmoment kommt die Abneigung des Holofernes gegen Maßnahmen, die seinem Befehl vorauseilen usw. Kurz und gut, der ganze 1. Akt zeichnet in solcher Weise das Bild dieses ungeheuren Assyriers. Dazwischen finden sich Monologe eingestreut, die Holofernes über sich hält, in welchen er der Gefahr des Bramarbasierens selten entgeht und die nicht immer spontan der Situation entspringen. Das künstlerisch Bedenkliche solcher Monologe war Hebbel aber schon im April 38 nicht mehr unbekannt.*)

Was die Judith und das Werden ihrer Tat betrifft, so ist die Art und Weise, wie „dies Tun, was doch kein Handeln ist" (T I 1802), entsteht, völlig unkleistisch und unshakespearisch. Hebbel, peinlich auf Motivierung bedacht, holt mit viel Sorgfalt alle möglichen äußeren Momente zusammen, um der Sache den Anstrich des Notwendigen zu geben, aber vor dem 4. Akt ohne Erfolg. Er hätte den Charakter mehr und die Situation weniger betonen sollen. So aber herrscht

*) „Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, daß er sie selbst sprechen läßt, so muß er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Aeußerungen müssen sich auf etwas Aeußeres beziehen; nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus." (T I 1062)

die Zwangslage vor und Judith ist fast mehr ihr Opfer als ihre Bezwingerin. Sie steht nicht wie ein Heldenweib über der Situation. Ihr Affekt wird nicht durch seine Unwiderstehlichkeit gerechtfertigt (vgl. XII 152). Wie zuerst der Gedanke in Judiths Seele aufkeimt und im Dialog mit dem feigen Ephraim auf seine Möglichkeit hin erörtert wird, wie Judith sich selbst herausfordert und zur Tat aufpeitscht, dann aber sofort wieder den Augenblick erlauert, sie abzuwälzen, indessen durch die Setzung einer Rettungsfrist endgültig und entscheidend von dem Aeltesten aufgestachelt wird, den Opfergang zum Holofernes anzutreten: Alles dies ist wenig unmittelbar und nur äußerlich zwingend gestaltet, mit epischen Elementen aufgebaut und verrät den Anfänger, der in den zuerst ausgeführten letzten Akten und in der shakespearischen Volksszene ins Volle greift. Bei alledem fällt einem unwillkürlich Hebbels Theorem aus der Untersuchung über Körner und Kleist ein, daß das Drama den Gedanken schildere, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden (IX 35), der aber, wie wir hinzufügen, nicht innerlich notwendig Tat werden muß!

An ebendemselben Ort äußert Hebbel, daß die Erzählung als Gemisch des lyrischen und dramatischen Elements sich vom Drama dadurch unterscheide, daß es das äußere Leben aus dem inneren entwickle, während bei dem letzteren das innere aus dem äußeren hervorgehe. Es ist nicht anzunehmen, daß dieser schwerlich zu haltende Satz Hebbel fünf Jahre später bei seiner Judith leitete. Aeußere Notwendigkeit zu erreichen — daran liegt es — ist einmal leichter, dann drängte es den in der Novelle befangenen Hebbel, sich einmal unmittelbar mit aller Gewalt zu entladen, und endlich war die psychologische Entdeckung einer Neumotivierung der Tat jener biblischen Judith — an sich ein ausgezeichneter Novellenstoff — für seinen dramatischen Erstling entscheidend.

Die Gefühlsverwirrung, die Judith nach den Umarmungen des Holofernes befällt (I 73), und aus der sie zur Tat schreitet, ebenso die momentane Verwirrung (I 50), die sie beherrscht, als sie erstmals vor den Holofernes tritt, könnte an Kleist erinnern. Dies möchte man aber von den Reflexionen, denen sie sich nach der Entehrung hingibt, nicht sagen. Trotzdem ist die Judith, im ganzen besehen, objektiver als Holofernes gestaltet.

Wichtiger ist es, in dieser ersten Tragödie Hebbels Bemühung festzustellen, eine Gestalt des Dramas auf eine andere in Art einer Prüfung so einwirken zu lassen, daß die zweite geprüfte sich in Naturlauten selbst malt und in ihrem Wesenskern offenbart. Schon des Holofernes Aufforderung an seine

Soldaten zu einer Beschwerdeführung gegen ihre Hauptleute ist ein solch sondierender Versuch, die absolute Dienstbarkeit und Unterordnung des Heeres zu erforschen, obgleich er des Holofernes Inneres mehr offenbart als den sklavischen Sinn seiner Untergebenen. Auch Judiths Verstellung im 4. Akt dem Holofernes gegenüber geschieht in solch prüfender Absicht. Judith will Holofernes „versuchen", ob er wirklich der grausame Barbar ist, der verdient, von ihr erschlagen zu werden. Sie legt ihm ein edles Verhalten unter, wenn sie sagt: „Tausende zittern jetzt vor Dir in jener Stadt; Ihr habt mir getrotzt — würd' ich ihnen zurufen — doch eben, weil Ihr mich beleidigt habt, schenk' ich Euch das Leben; ich will mich rächen an Euch, aber durch Euch selbst; ich lasse Euch frei ausgehen, damit Ihr ganz meine Sklaven seid!" Holofernes: „Weib, ahnst Du auch, daß Du mir dies alles unmöglich machst, indem Du mich dazu aufforderst? Wäre der Gedanke in mir selbst aufgestiegen, vielleicht hätt' ich ihn ausgeführt." (I 53) Es offenbart sich, daß es Holofernes nicht auf edles, sondern auf originelles Handeln ankommt. Dieses Motiv, durch vornehme sittliche Auffassung oder edles Handeln andere auch auf diese ethische Stufe zu heben, wird uns übrigens noch sehr oft bei Hebbel begegnen.

Am besten zeigt die gemeinte Erscheinung die folgende Szene des zweiten Akts (I 21): Ephraim: „Siehst Du dies Messer? . . . Ich schliff es den Tag, an dem Du mich hohnlachend von Dir stießest, und wahrlich, stünden jetzt die Assyrier nicht vor dem Tor, so stäke es jetzt schon in meiner Brust! . . ." Judith: „Gib her. (Sie sticht nach seiner Hand, die er zurückzieht.) Pfui! Du wagst von Selbstmord zu reden und zitterst vor einem Stich in die Hand."

Herke hat zuerst dieses eigenartige Phänomen an einigen Gedichten Hebbels bemerkt und weist S. 60 als das Vorbild auf die Experimente hin, die Kleists Wetter vom Strahl mit Käthchen vornimmt und überhaupt auf Kleists Eigentümlichkeit: „sich selbst als gestaltenden und um das Wesen der ‚wundersamen Situation' wissenden Künstler in eine Person des Werkes selbst hineinzuprojezieren." Unter wundersamer Situation versteht Hebbel (T I 1014) das eigentümlich Widerspruchsvolle der den Naturlaut bringenden Situation, das objektiv Unsinnige und Absurde, aber subjektiv dann ungemein Verständliche. Etwa, wenn Zitterlein bei Regen langsamer statt schneller geht und dadurch sein Inneres enthüllt. — Bei Ephraim nimmt man unwillkürlich an, daß er in seiner selbstmörderischen Verzweiflung gegen einen Stich in die Hand

gleichgültig sei. Durch das Gegenteil wird das geringe Gewicht seiner Worte veranschaulicht. Judith, die seine prahlerische Feigheit wohl kennt und der das von Herke sehr fein und exakt bezeichnete Wissen vom Künstler geliehen ist, gelingt es leicht, das Gegenteil seiner Worte durch einen kleinen Versuch mimisch-demonstrativ zu enthüllen.

II. Kleists Kunstbewußtheit.

1. Die Prüfung als Gestaltungsmittel.

„Es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken . . . “ (K IV 80)

Schon in Kleists „Familie Schroffenstein“ findet man die Prüfung als Gestaltungsmittel angewendet. Ihre Aufmachung ist dort freilich noch etwas matt, wenn man einen Vergleich mit den späteren Prüfungen zieht, die durchweg fast in Art einer dämonisch-gewaltsamen Gerichtsuntersuchung vor sich gehen.

Als Agnes, von ihrem Großvater Sylvius befragt, gesteht, daß sie bei ihren 15 Jahren noch nicht eingesegnet sei, und Sylvius, der gütige, blinde Greis, meint, ein Ritter könnte sie bereits vor den Altar führen, wünscht er, um die Wirkung dieser Worte zu fühlen, daß Agnes seine Hand an ihre Wange führe. Um seine Absicht zu erreichen, verdreht er der Mutter gegenüber sogar den Sachverhalt:

„Gertrude, hier das Mädel klagt dich an,
. . . .
Ihr blühend Leben sei der Reife nah',
Und knüpft' ihn einer nur, so würde, meint sie,
Ihr üppig Haupthaar einen Brautkranz fesseln —
Du aber hätt'st ihr noch die Einsegnung,
Den Ritterschlag der Weiber, vorenthalten.
. . . .
Sprich, ist sie rot?“ (K I 32 f.)

Eine Prüfungssituation in den „Nibelungen“ ist der eben angeführten äußerst ähnlich. Ich meine jene von Hebbel erfundene Szene, in der Kriemhilde dem Steinwerfen im Hofe vom Fensterladen aus zublickt und plötzlich zurückfährt: „feuerrot“ — wie Ute sofort bemerkt —, weil ihr ein Recke plump ins Gesicht stiert. Ute, um dem Erröten auf die Spur zu kommen, freut sich zum Scheine, daß Kriemhilden

„bloß der Zorn
Die Wangen färbt, denn dieser junge Held,
Der zwischen Dich und Deine Bären trat,
Ist längst vermählt und hat schon einen Sohn.

Kriemhild: Du kennst ihn?

Ute: Ganz gewiß'

Kriemhild: Wie heißt er denn?

Ute: Ich weiß es nicht! Jetzt aber kenn' ich Dich.
Du bist ja bleich geworden wie der Tod!" (IV 23)

Diese Art, das Gegenteil der Wahrheit vorzutäuschen und seine Wirkung zu erprüfen, wendet der Graf Wetter vom Strahl der „leichtfertigen Dirne" gegenüber an, um die kindliche Unbewußtheit und mädchenhafte Unschuld Käthchens den Richtern der Fehme mit aller Kraft in die Augen springen zu lassen.

Gleich beim Auftritt des Käthchens sucht er sie in eine gefährliche Fiktion zu verwickeln, indem er sagt:

„Ein Zauberer bin ich, und gestand es schon,
Und lass', aus jedem Band, daß ich Dir wirkte,
Jetzt Deine junge Seele los." (K II 193)
. . . .
„Auf jene böse Kunst bin ich verklagt,
Mit der ich mir, Du weißt, Dein Herz gewann;
Geh hin, und melde jetzo, was gescheh'n!" (ib. 194)

Er erreicht damit aber scheinbar nichts, im Gegenteil fordert Käthchen die Richter auf, den Stuhl der Gerechtigkeit dem Grafen einzuräumen:

„Denn, beim lebend'gen Gott, ich sag' es euch,
Rein, wie sein Harnisch, ist sein Herz, und eures,
Verglichen ihm, und meins, wie eure Mäntel."
(ib. 195)

Auf der objektiven Basis, wie sie der Graf durch sein „Geständnis" bewußt schafft, erhebt sich der äußerst demonstrative, subjektive Naturlaut ihrer Unschuld. Mit der ganzen Gewalt seiner bestechenden Worte sucht der Graf auch weiterhin, ihr nachhelfend und sie Lügen strafend, bald „kalt", bald „mit dem Scheine der Heftigkeit" alle möglichen Situationen Käthchen aufzureden, um ihr ein verfängliches Geständnis zu entlocken.

„. . . — Da berührt' ich dich, und zwar — nicht?
Freilich!

Das schon gestand'st du?

Käthchen: Ja, mein verehrter Herr.

Strahl: Nun?

Käthchen: Mein verehrter Herr?

Strahl: Was will ich wissen?
Käthchen: Was du willst wissen?
Strahl: Heraus damit! Was stockst Du?
Ich nahm, und herzte dich, und küßte dich,
Und schlug den Arm dir —?
Käthchen: Nein, mein hoher Herr.
Strahl: Was sonst?
Käthchen: Du stießest mich mit Füßen von dir."
(ib. 205)

Ihr Bekenntnis ist auf der Basis der scheinbar zwingenden Suggestionen des Grafen eine mit aller Bewußtheit herausgearbeitete Form einer intellektuellen Kausalität.*) Diese Bewußtheit, mit der Kleist den gekennzeichneten Kunstgriff handhabt und dem Geprüften durch Schaffung einer Basis Gelegenheit gibt, sein Innerstes zu enthüllen, ja diese Enthüllung erzwingt, zeigt Kleist auch durch die Rüge, die er — objektiverweise — durch das Gericht dem Verfahren Strahls erteilen läßt, der „nicht eben, drückt Verschuldung ihn, mit List sie überhört" (ib. 204):

„Ihr sollt das Kind befragen, ist die Meinung,
Nicht mit barbarischem Triumph verhöhnen.
Sei's, daß Natur Euch solche Macht verliehen:
Geübt, wie Ihr's tut, ist sie hassenswürd'ger,
Als selbst die Höllenkunst, der man Euch zeiht."
(ib. 202 f.)

Und später dann noch einmal:

„Ihr zeigtet
Von der Gewalt, die Ihr hier übt, so manche
Besondre Probe uns . . ." (ib. 208 f.)

Durch den ersten Akt wird Strahls Wissen um Käthchens Innerstes mit aller Intensität herausgeformt, so daß man dann

*) Aus dem Bisherigen wird schon hervorgegangen sein, daß intellektuelle Kausalität keineswegs mit rationaler Kausalität identisch ist. Vielmehr würden wir eine Verursachung durch Vernunftgründe als eine rein mechanische Kausalität ansprechen. Eine Handlung, die als Folge von vernünftigen Erwägungen und überlegenden Reflexionen geschieht, würde, da solche in der Regel durch Egoismus, materielle Gewinnsucht u. a. veranlaßt sind, auch Kant als Form mechanischer Kausalität bezeichnen. Formen intellektueller Kausalität sind aber gerade solche Handlungen, die im Widerspruch zu solcher rationaler Bedächtigkeit geschehen, und dieser Widerspruch ist als ein Kennzeichen der Form intellektueller Kausalität hier stets betont worden. Eugen Wolff bringt in: Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas (Kiel u. Lpzg. 91, S. 29) ein reizendes, beinahe komisches Beispiel einer solchen Form rationaler Kausalität aus der „Mätresse", einem Lustspiel von Lessings Bruder Karl Gotthelf, wo das von ihrem adeligen Verführer verlassene Bürgermädchen „sehr vernünftig, aber dramatisch wenig befriedigend" sagt: „So gesteh' ich denn, des Grafen kalte und höhnische Begegnung auf einen Anfang von Großmut und Verachtung aller Vorurteile, tilgte gänzlich alle Liebe aus meinem Herzen". Vergl. auch den Selbstmord der Madame Bovary bei Flaubert als Form mechanischer Kausalität und der Anna Karenina bei Tolstoi als Form intellektueller Kausalität.

im vierten Akt durch die Aushorchung des schlafenden Käthchens alles andere als überrascht ist. Kleist hat damit dieser Szene (K II 276 f.) alles Brutale und Unritterliche genommen, das sonst diese Ausnützung des Sprechens im Schlafe hätte.

Nur flüchtig erwähnt seien hier auch die Prüfungen des Jupiter, mit denen er Alkmenens Seele im „Amphitryon" umgarnt und ihr Innerstes durch die verzwickte Unterscheidung von Liebhaber und Gemahl in Verwirrung bringt. Auch hier liegt eine Fiktion vor, da Jupiter in Amphitryons Gestalt erscheint und Alkmene ihn natürlich für ihren irdischen Eheherrn nimmt.

In der „Marquise von O . . ." wieder hat die Mutter einen künstlerisch-psychologischen Einfall. „Sie werde — wie sie zu dem Obristen sagt — die Marquise, falls sie wirklich denjenigen, der ihr durch die Zeitungen, als ein Unbekannter geantwortet, schon kenne, in eine Lage zu versetzen wissen, in welcher sich ihre Seele verraten müßte." (K III 282 f.) Dies tut sie. Sie erzählt ihrer Tochter, daß sich der Unbekannte schon im Hause gezeigt habe, und nennt dann auch den Betreffenden: „Es ist Leopardo, der Jäger." Auf dieser Basis einer Fiktion erhebt sich dann der Naturlaut der Marquise, der ihre Unbewußtheit entschleiert. Sie hält dies nämlich für möglich, ja sie erinnert sich sogar, daß sie eines Tages in der Mittagshitze eingeschlummert war und beim Erwachen den Leopardo von ihrem Diwan gehen sah. Sie geht also in ihrer Unschuld ganz und gar auf die Fiktion ein. Die Mutter erklärt ihr, durch dieses naive Geständnis hocherfreut, die „schändliche List", deren sie sich mißtrauischerweise bediente.

2. Die Betonung der intellektuellen Kausalität.

Mittel fiktiver Natur benützt Kleist wiederum, die Exposition der Hermannsschlacht aufzubauen. Im 3. Auftritt des 1. Akts springt Hermann, mit forschender List und bewußter Verschmitztheit begabt, in dieser prüfenden und aushorchenden Manier mit den selbstsüchtigen Fürsten Germaniens um. Mit Gelassenheit legt er seinen Vorteil dar, sich dem Varus zu verbinden, offenbart er seine Absicht, sich von den Römern schlagen zu lassen und alles zu verlieren, und tut die Unmöglichkeit dar, dem Feind mit der Waffe in der Hand entgegenzutreten. Dann wieder deutet er an, daß er alles nur daran setze, um es im Kriege glorreich zu lassen, zu kämpfen ohne Hoffnung auf Sieg. Es gelingt dem Cherusker, seine

Freunde dadurch in ihrer vaterländischen Gesinnung aufzureizen und gleichzeitig ihre kriegerischen Absichten kennen zu lernen. Als Hermann aber mit seinem Plan herausrückt, unter Preisgabe allen materiellen Besitzes den Kampf zu eröffnen, die Fluren zu verheeren, die Herden zu erschlagen, die Plätze niederzubrennen, erregt er einen Sturm des Widerspruchs:

„Das eben, Rasender, das ist es ja,
Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!"

Hermann (abbrechend):

„Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's."

Und mit dem Bedauern: „so kann ich euch nicht helfen" läßt er die verblüfften Freunde stehen. (K II 339) (Vgl. K V 324, wo Kleist sich wundert, daß der König von Preußen nicht ähnliche Anstalten trifft!)

Durch die absichtliche Negation jeder materiellen äußeren Ursache weist Hermann auf das Wesentliche hin, auf den stürmischen Freiheitsdrang, dem es nur um die Freiheit, um die geistige Selbständigkeit geht und nicht um materielle Güter. Deutlich stellt Kleist hier das treibende, ideelle Motiv des Dramas fest.

Wie scharf Hebbel dieses bei Kleist ganz rigoros und extrem ausgeprägte Moment beobachtet hat, illustriert eine den Kernpunkt erfassende Analyse der Familie Schroffenstein, die unterm 29. Juli 38 im Tagebuch (T I 1257) steht und also den Münchener Lehrjahren noch angehört: „In Kleists Familie Schroffenstein, deren Ausgang allerdings schwach ist, ist es bedeutend, und man könnte es als die Hauptidee des Stücks ansehen, daß Rupert alle diejenigen Verbrechen, von denen er glaubt, daß der durchaus unschuldige Sylvester sie begangen habe, begeht eben weil, und nur, weil er dies glaubt." — In der Tat gibt z. B. der hitzige Rupert den Befehl, Jeronimus zu erschlagen, bloß weil er glaubt, daß Sylvester den Tod Aldöberns verursacht habe. Aehnlich hatte vorher Jeronimus in Uebereilung den Johann niedergemacht, weil er glaubte, er wolle Agnes mit dem Dolche töten. Und so handeln mit Ausnahme des Liebespaares Agnes = Ottokar, Sylvesters und der Eustache alle in einem durch fast nichts begründeten Glauben, der als intellektuelle Kausalität aus sich selbst das Drama in Bewegung setzt.

Die ungeheure Wirkungskraft der Liebe zeigte Kleist in den Schroffensteinern einmal durch den Sprung Ottokars aus dem Turmfenster (K I 137), weiterhin aber in dem suggestiv inszenierten Kleiderwechsel, der Agnes das Leben retten sollte. Ottokar ist hier überhaupt der noch nicht voll ent-

wickelte Wetter vom Strahl.*) Kaum sind die Liebenden umgekleidet, erscheinen schon Rupert und Santing, Ottokar gibt sich mit verstellter Stimme für Agnes aus, um ihr den Weg ins Freie zu öffnen. Der durch die Kleidung getäuschte Rupert ersticht seinen Sohn (K I 146). Nach geraumer Zeit zieht er „Agnes" das Schwert aus dem Busen und sticht es noch einmal in die Leiche, der er überdies einen Fußtritt versetzt. Die beiden Rossitzer gehen dann ab und Agnes und Barnabe schleichen sich wieder in die Höhle. Und nun stellt sich überraschend heraus, daß Ottokar noch nicht tot war, daß ihn nur die intellektuelle Kausalität der Liebe, die ihr Leben opfert zur Rettung des Anderen, die Gewalt gab, jeden Schmerzenslaut zu unterdrücken, jedes Wort an seinen Vater hinter gepreßten Lippen zurückzuhalten; er stirbt den dionysischen Tod der Liebe. Seine letzten Worte offenbaren den Triumph der Wirkungskraft geistiger Ursachen: „Es ist —/ Gelungen — Flieh!" (K I 149)

Von den Novellen ist in dieser Beziehung besonders der Kohlhaas instruktiv. Die ersten Sätze gleich bringen, mit ungeheurer Bewußtheit geformt, das Motiv, die Idee, die das Leben des Roßkamms leitete. Er war „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit", weil er in einer Tugend ausschweifte: „Das Rechtgefühl ... machte ihn zum Räuber und Mörder." (K III 141) Das objektiv Widerspruchsvolle: rechtschaffen und entsetzlich zugleich, ein Räuber aus Rechtsgefühl, weist sofort auf den subjektiven Naturlaut, auf das über alles menschliche Maß hinausspringende Rechtsgefühl. Ein tragisches Motiv eigentlich, das durch die zeitliche Ausdehnung der Ereignisse und das allmähliche Anwachsen der Rechtsleidenschaft für die dramatische Novelle wie geschaffen ist.

Eine andere Novelle Kleists hat die intellektuelle Kausalität gleich im Titel: „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" (K III 377). Gewalt der intellektuellen Kausalität könnte man auch sagen, denn die Musik ist nach Schopenhauer wie nach Hebbel**) das allgemeine Leben selbst, nicht individuelle Formen, sondern allgemeine, in sich ruhende geistige Wirksamkeiten schlechthin. Goethe hat in seiner „Novelle" Aehnliches versucht und die Macht der Flöte und ihrer sanften Töne dargestellt. „Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch

*) Vergl. K I 48 V. 750 f., ib. 83 V. 1365 f. — Als Naturlaute der Liebe vergl. das Vergiftungsmotiv K I 78 f. und dazu K III 322.

**) Vgl. Schopenhauer (ed. Grisebach) I 339 f., Hebbel: T I 350, 724|5, T III 5163 und T IV 5695.

Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dieß ist das Ideelle, dieß die Blume." (Zu Eckermann am 18. Januar 1827.) Aber während bei Goethe, dem Epiker, das Ideelle erst am Schluß und dem flüchtigen Leser fast nicht auffällig erscheint, hat der Urdramatiker Kleist immer gerade auf die intellektuelle Kausalität den Leser suggestiv hingelenkt, er deutet fast mit dem Finger auf das, worauf es ihm und in der Kunst überhaupt ankommt.

Kleists rücksichtslose Art, den Leser fast gewalttätig in den Bann der Idee zu schlagen, meinte wohl Hebbel, wenn er 1858 bei Beurteilung dreier Erzählungen von Emil Kuh sagte, daß sich dieser offenbar an „schroffen Vorbildern" wie Heinrich von Kleist geschult habe. (XII 115) Diese ausgesprochene Betonung der intellektuellen Kausalität bei Kleist wirkte sicherlich auf Hebbel und es ist ganz in Kleists Sinn, wenn Hebbel jede naturalistische Kunst ablehnt, die Kunst also, die sich auf mechanische Ursachen gründet, wenn er sagt: „Gemeine Misere ist aus der Kunst ausgeschlossen; nicht des Goldes wegen, woraus sie besteht, darf Macbeth die Krone stehlen, nur des Szepters wegen, das sich an sie knüpft" (T II 2648). (Aehnlich schreibt Kleist einmal an Ulrike: „Du rietest mir einmal in Paris, ich mögte, um heitrer zu werden, doch kein Bier mehr trinken, und sehr empfindlich war mir diese materialistische Erklärung meiner Trauer." K V 276)

An Hand solcher Kleistisch gefärbter ästhetischer Ueberlegung führte Hebbel auch seine bekannte Kritik an dem Käthchen von Heilbronn aus, von dem er glaubte, es sollte zeigen, daß „die Liebe eben darum, weil sie alles hingibt, alles gewinnt". (T III 3323) Dagegen verstoße nun Kleist, denn sein Käthchen siege durch eine Pergamentrolle, welche sie zur kaiserlichen Prinzessin erhebt. „Das Reinmenschliche des Käthchens hätte das Stockritterliche des Wetter vom Strahl besiegen oder gar nicht damit in Zusammenhang gebracht werden müssen." (XI 90 ff.) Dem schließen sich dann Ausstellungen an, die aus diesem Hauptfehler der Idee hervorgehen, nämlich kritische Worte über das Traum- und Visionenwesen, mit dem Kleist sonderbar genug die Liebe motivierte. Man könnte, vorausgesetzt, daß das Reinmenschliche schließlich durchgedrungen wäre, dieses allerdings als einen romantisch-allegorischen Ausdruck der intellektuellen Kausalität der Liebe ansehen, welchen Kleist erfand, um die intensive Wirksamkeit der intellektuellen Kausalität einem größeren Publikum

schmackhafter zu machen. Diese Voraussetzung fehlt aber. Auch mit der Platonischen Idee der Wiedererinnerung entwirrt man den romantisch-verworrenen Knäuel nicht, ohne daß ein unerquicklicher Rest bleibt.

Aus demselben Gesichtspunkt heraus hat Hebbel im Jahre 1851 Oehlenschlägers „Correggio" abgelehnt: „Es kann keine größere Verirrung geben, als den Brotmangel neben Ideenüberfluß tragisch und ästhetisch genießbar zu finden." (B IV 292) Der gleiche Grund machte ihm die Romantiker, mit denen man Kleist nur aus einigen äußeren Gründen in ferne Verbindung bringen kann, und ihre verworrene, unklare Motivierung künstlerisch unangenehm.

3. Mimische Formen intellektueller Kausalität.

„Es gibt eine traurige Klarheit, mit welcher die Natur viele Menschen . . . zu ihrem Glücke verschont hat. Sie nennt mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund . . ." (K V 197)

Hebbels Beobachtung, daß Kleist in seinen Erzählungen immer das Innere durch das Aeußere, Eins durch das Andere zeichne, gilt natürlich auch von Kleists Drama.*) Denn der Dichter bedient sich bei der Darstellung, dem Heraustreten des Inneren ins Aeußere, nicht bloß der Macht des entschleiernden Worts, vielmehr gibt es noch Formen intellektueller Kausalität, die an Unmittelbarkeit und Wirkung dem Wort gleichkommen, wenn es nicht übertreffen: die mimischen Aeußerungen. An beides wird Hebbel gedacht haben, wenn er einmal sagt: „Der Dichter muß durchaus nach dem Aeußeren, dem Sichtbaren, Begrenzten, Endlichen greifen, wenn er das Innere, Unsichtbare, Unbegrenzte, Unendliche darstellen will." (T II 2318)

*) Wie z. B. Shakespeare schon das Außere als organisch mit dem Inneren (Seelischen), mit dem Charakter verknüpft hinstellt, hat Wolff (S. 20 ff.) eingehend gezeigt. Das genetische Gesetz, daß die Form durch die intellektuelle Kausalität bedingt ist, liegt auch der uralten Bestrebung, den Charakter im Aeußeren des Menschen zu lesen, zugrunde, heißen sie nun Typenlehre, Phrenologie, Physiognomik, Graphologie usw. Die heutige Wissenschaft und Philosophie hat sich zu einem ähnlichen psychophysischen Parallelismus durchgerungen. Seine Auffassungsart läßt sich wieder differenzieren in: 1. Das Geistige ist primär (Plato: Die Idee ist präexistent). 2. Psychisches und Physisches stehen in Wechselwirkung, bedingen einander und bilden ein untrennbares, lebendiges Ganzes. 3. Das Physische ist primär, es ist der Mutterboden des Geistigen. Welche dieser 3 Auffassungen richtig ist, bleibt für unsere Untersuchung gleichgültig. 1) ist der speziell für das Drama geeignete Fall, für welches 2) ja auch in Frage kommt. Die dritte Ansicht ist für das Charakterdrama kaum möglich. Sie kommt nur für die epische Gattung voll in Betracht, die der naturalistisch-impressionistischen Kunst ja sehr nahe steht.

Bei der Lektüre der Familie Schroffenstein ist man immer wieder überrascht, welch sicheren Gebrauch Kleist vom äußeren Gestus macht, um uns in das Innere seiner Gestalten blicken zu lassen. So lehnt sich etwa Ottokar auf Johanns Schulter, er fällt Jeronimus plötzlich um den Hals, dann wieder macht er durch Tränen einer inneren Erschütterung Luft. — Von Penthesilea berichtet einmal eine szenische Bemerkung: „(Indem sie abgehen will, erblickt sie die weinende Prothoe, und wendet sich unruhig. Darauf plötzlich, indem sie ihr um den Hals fällt) Prothoe! Meiner Seelen Schwester! / Willst Du mir folgen?" (K II 58)

Hebbel hat von diesen Mitteln der Mimik im allgemeinen sparsameren Gebrauch gemacht. Plötzliche Gefühlswandlungen, wie sie Kleist lagen, entsprachen an sich nicht seinem Naturell. In seinem Jugendwerk „Mirandola" indessen wendet er das Mimische in all seiner heftigen Wirkung an, möglicherweise schon durch Kleist beeinflußt. Ein paar Stellen aus dem Fragment mögen für sich diese pathetische Mimik dartun:

„Flamina (macht heftige Bewegung, auf Gomatzina zuzustürzen, hält aber, sich schnell besinnend, ein und spricht in Gedanken versunken): Das ist er.

Gomatzina (für sich): Himmel, welch ein — Gott, Gott was fühle ich! (stürzt Mirandola sprachlos in die Arme).

Mirandola: Nun, was sagst Du, Gomatzina, was sagst Du? Aber, Du wirst ja leichenblaß — — Dir ist doch nichts zugestoßen?

Isabella: In der Tat, der Herr sehen sehr blaß.

Gomatzina: Oh! Das ist nichts! Gar nichts! Etwa ein bißchen von der Reise. Sonst nichts." (V 12)

„Gomatzina tritt in das Zimmer. Er fährt bei Flaminens Anblick lebhaft ergriffen zurück, was sie übrigens nicht bemerkt." (V 17)

„Gomatzina (schießt einen Blick glühender Liebe auf sie; aber schnell weicht er schaudernd mit dem Ausruf: „Gott, Gott" zurück und eilt ab)." (V 19)

Eine äußerst intensive mimische Form in Kleists Erstling bringt das Ende des 1. Akts. Sylvester fällt nach gemeinster Beleidigung („in deiner Nähe stinkt es, wie / Bei Mördern") plötzlich in Ohnmacht. (K I 44) Es ist klar, daß hier eine intellektuelle Kausalität vorliegt: die ethische Empfindsamkeit und Feinfühligkeit Sylvesters. Schwer zu sehen ist aber, wie weit Kleist an eine mechanische Ursache dachte. Einmal betont sie Sylvester selbst: „Ja, 's ist wahr, / Mein

Leib ist doch an allem schuld" (ib. 55), dann wieder lehnt er jedes äußere, materielle Mittel, seinen Körper zu stärken, ab: „An eigne Kraft glaubt doch kein Weib, und traut / Stets einer Salbe mehr zu als der Seele." — Es ist möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich, daß Shakespeares „Julius Cäsar" Kleist hier irgendwie als Vorbild gedient hat. In der 2. Szene des 1. Akts berichtet Casca, daß Cäsar, nachdem er zum dritten Male die Krone, die ihm von Antonius angeboten wurde, zurückgeschoben und die Menge darüber jedesmal freudig und beifällig aufgejauchzt hatte, in Ohnmacht fiel. Seltsamerweise betont Shakespeare Cäsars Fallsucht als mechanische Ursache, die sein Hinsinken mitverschuldet, hier ziemlich stark. — Im Amphitryon lassen grenzenlose Wut und wild aufschäumendes Racheverlangen den rasenden Feldherrn der Thebaner in des Sosias Arme fallen, wo er eine Zeitlang bewußtlos verweilt. Sosias hält ihn — nicht ohne Komik — für tot. (K I 303) Kleist spricht hier von keiner mechanischen Kausalität mehr, er ist jetzt seiner Sache sicher! (Ohnmachten auch K III 248, 330, 374, 416; andere mimische Formen, wie Erröten, Erblassen, Zittern, Weinen usw., wurden oben erwähnt.)

4. Wissen um die Wirkungskraft der intellektuellen Kausalität.

Interessant ist nun, wie Kleist einer Person des Dramas auch das Wissen des Künstlers um mimische Formen als Auswirkungen der intellektuellen Kausalität verleiht. In der Hermannsschlacht warnt Gertrud erfolglos vor der barbarischen Rache, die ihre Herrin an Ventidius nehmen will. Sie sagt zu Thusnelda:

„Es ist Ventidius nicht, der mich mit Sorg' erfüllt;
Du selbst, wenn nun die Tat getan,
Von Reu' und Schmerz wirst du zusammenfallen!"
(K II 436)

Was sie vergeblich warnend voraussagt, geschieht. Als Thusnelda den Schlüssel des Bärenzwingers wegwirft und so das grauenhafte Schicksal des törichten Römers besiegelt, sinkt sie in Ohnmacht. Dem scharfsichtigen, psychologisch vorgehenden Hermann, der auch hier in kunstvoll abwägender Arbeit die Schlacht gegen Rom gewann, entgehen die starken Nachwirkungen des schrecklichen Vorfalls nicht, als er sie „Heldin" grüßt: „Wie groß und prächtig hast du Wort gehalten! / ... Doch scheinst du blaß?" (K II 449)

Die großartigste Konzeption nun des Kleistischen Kunstverstandes überhaupt bleibt der mit unerhörter Kühnheit geformte Tod seiner Penthesilea. Auch ihr hat Kleist seine ungeheure artistische Bewußtheit geliehen, in sie hat sich Kleist derart unbeschränkt projiziert, daß der Gefühlstaumel der Amazone, ihre dionysische Verwirrung und vernichtende Verzweiflung mit Kleists dämonischem Gefühlsleben wesenseins sind. Penthesilea ist Kleist und Kleist ist Penthesilea.

Berthold Schulze hat, von dem Gedanken ausgehend, daß das Bild Leitmotiv und Handlungssymbol sei, überzeugend an reichlichem Material gezeigt, daß Kleist in den einzelnen Motiven (Sternen-, Höhen-, Jagd-, Ernte-, erotisches und Weltvernichtungsmotiv) nichts anderes symbolisierte als sein eigenes Bestreben: das riesenhafte Kräftespiel des Guiskard aufzutürmen. — Schlagender aber, als durch Schulzes Methode, meine ich, wird diese Tatsache durch eine Analyse des Todes der Penthesilea dargetan.

„. . . jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut.
(Sie fällt und stirbt.)" (K II 167)

Mit nicht zu überbietender Bewußtheit gestaltet hier Penthesilea eine Form intellektueller Kausalität, wobei der Tod der Form, das vernichtende Gefühl der intellektuellen Ursache gleichkommt. Wer aber bildet solche Formen geistiger Ursachen? Niemand weiter als der Künstler. Und wie Kleist den Tod als solche künstlerisch gestaltete Form in seinen Dramen heranzieht und benützt, wurde bereits gezeigt. (Ohnmacht und Tod betrachte ich dabei als bloß potentiell verschiedene Intensitäten. Der Tod begreift die Ohnmacht in sich, in der Bewußtlosigkeit liegt der Tod als Möglichkeit schon vorgebildet. Der Wahnsinn als Form intellektueller Kausalität liegt zwischen beiden in der Mitte.)

Wie sehr nun Penthesilea als Künstler, vielmehr der Künstler Kleist als Penthesilea verfährt, offenbart mit größter Deutlichkeit auch die scharfe und schroffe Akzentuierung der geistigen Ursache. Als nämlich Penthesilea ihre Absicht, zu

sterben, äußert, sucht ihr Prothoe sofort den Dolch wegzunehmen. Penthesilea versteht ihre Bemühung anfangs nicht, begreift dann aber — und reicht ihr sofort auch den Köcher mit den Pfeilen. Denn dem Künstler Kleist können mechanische Ursachen wie Pfeile als Todesbringer nichts nützen.

Gleichviel hat aber Kleist doch so etwas wie eine mechanische Möglichkeit von weitem durchscheinen lassen, die man als vorbereitende Ursache mit ansehen kann und welche die Wirkungsmöglichkeit der geistigen Ursache vorbereitet und erleichtert. Es ist der maßlose Verbrauch an Kräften, die die Amazone rasend vergeudet, die erschöpfte Leidenschaft, an deren Stelle dann die Erkenntnis tritt. Zugestanden; dies alles aber kann der unheimlichen Bewußtheit, mit der Penthesilea ihren Tod gestaltet, nicht den geringsten Abbruch tun. Tieck findet ihren Tod sogar „übertrieben energisch" (Vorrede XLIV). Von dem Bannkreis des Naturalismus, in dem Cäsars Ohnmacht bei Shakespeare durch die Hervorkehrung der Fallsucht fast liegt, sind wir aber unendlich entfernt. Ja, es läßt sich nichts Unnaturalistischeres denken als der in der Weltliteratur einzig dastehende Tod der Penthesilea.*)

Die Penthesilea als Kunstwerk ist die objektive Form einer subjektiven intellektuellen Kausalität im Dichter, eine Aeußerung, ein Naturlaut, wenn man will, seines Wesens. Denn es ist der Zweck seines Daseins, seine inneren Ideen, die als Erlebnisse Form werden, aus sich herauszustellen und der Welt schaubar, miterlebbar zu machen. Welches ist nun die geistige Ursache dieser Form, Penthesilea genannt? Weshalb schuf Kleist diese Tragödie, wo liegt der individuelle Anlaß?

Wir wissen bereits, daß Kleist sein vergebliches Ringen um den Monumentalbau des Guiskard symbolisieren wollte. Wie Penthesilea um Achill, so kämpft er, hoffend und verzweifelnd, um die Synthese des Sophokleischen und Shakespearischen Stils, und gleich der Amazone vernichtet er, schrankenloser Verwirrung preisgegeben, von einem dionysischen Rausch der Gefühle heimgesucht, sein Liebstes, seinen Lebensinhalt und -sinn, sein Alles: den Guiskard. Er wirft das Manuskript zu

*) Selbst Thomas Mann, von der Penthesilea und dem Tod der Isolde Wagners nicht unbeeinflußt, betont die mechanische Kausalität seinem skeptischen Zeitalter gemäß neben der geistigen immer fast zu stark. (Freilich gibt diese Verbindung beider Ursachen seinen Dichtungen einen eigenen künstlerichen Reiz). So im „Tod in Venedig". Aschenbach sinkt tot in seinem Stuhl zusammen, einmal weil er den Tod seines Lieblings Tadzio erlebt (geistige Ursache), zum andern: weil er von einer in Venedig grassierenden Krankheit angesteckt ist (mechanische Ursache). — — Das Problematische des Guiskard übrigens lag in der Antithese von gesundem Geist und krankem Körper. Es war eine kaum zu überwindende Schwierigkeit, den Helden 5 Akte lang gegen die schleichende Pestkrankheit ankämpfen zu lassen. Daß aber die Ueberwindung der mechanischen Ursache ganz in Kleists Fahrwasser lag, wird aus dem Gesagten nicht unschwer klar.

Paris ins Feuer. Und als er es verbrannt und sich so unbewußt das Ziel seines Daseins zerstört hat, dämmert ihm jenseits der dionysischen Verwirrung die vernichtende Erkenntnis auf, was er getan. Daß es sein Bestes war, was er gegeben: die Darstellung seines eigenen Titanismus. Von den rasenden Dämonen des Schmerzes, der Reue und der Verzweiflung unentrinnbar gepackt, ergreift ihn in seinem Innersten die Sehnsucht zu sterben und die Sinnlosigkeit einer weiteren Existenz zu besiegeln.*) „Ganz reif zum Tode" fühlt er sich. Und von diesem unvermeidlichen Tode erlöst er sich als Künstler, indem er den ganzen Schmerz und Glanz seiner Seele, sein innerstes Wesen (K V 358) der Amazonenkönigin gibt, ihr die ungeheure Dynamik seines Gefühlslebens verleiht und die Objektivation seines Todes vornimmt. Penthesilea starb, auf daß Kleist nicht sterben mußte. Durch „die befreiende Kraft des Darstellungsvermögens" (T III 4222) war er gerettet.**)

„Die Darstellung — so bemerkt Hebbel ebenda weiter — tötet das Darzustellende zunächst im Darsteller selbst, der das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, durch sie unter die Füße bringt, dann aber auch für den, der sie genießt!" Die ganze Tagebuchstelle ist gegen Julian Schmidt und seine Prognose in den „Grenzboten" gerichtet, daß Hebbel dereinst wahnsinnig werden müsse. (Vgl. Wütschke S. 62.) Schmidt hatte vergessen, daß der Dichter als „moralische Person, die sich waschen will" (B V 98) für sich die Befreiung von solchen Möglichkeiten eben durch sein Schaffen bezweckt und auch erreicht.

Man mag es mir nachsehen, wenn ich bei der Wichtigkeit dieser elementaren Zusammenhänge bei diesem Zentralpunkt der Dichtung länger verweile. Die folgenden Ausführungen werden nämlich zeigen, wie Hebbel ebenso wie Kleist und Shakespeare zu dem absolut objektiven Dichtertyp gehören, weiter wie Hebbel selbst über die Objektivität, über den Objektivationszwang und -prozeß, über die beinahe pathologische Grundbedingung des dichterischen Schaffens überhaupt sich klar war. Zuerst aber soll ein praktisches Beispiel bei einem anderen Dichter, den Hebbel eifrig las, die Grundlagen der Erörterung, auf denen wir bisher fußten, noch verbreitern. Heine meine ich und seine an glänzenden Licht-

*) K V 300: „. . . die Folgen für ein empfindliches Gemüt, sie sind, ich schwöre es, nicht zu berechnen." — ib. 301: „Ich habe in Paris mein Werk, soweit es fertig war, durchlesen, verworfen und verbrannt: und nun ist es aus . . . ich stürze mich in den Tod . . . ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben . . . ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab."

**) K V 362: „ich habe eine Tragödie . . . von der Brust heruntergehustet; und ich fühle mich wieder ganz frei!"

punkten so reichen Reisebilder, in denen er einmal mit der ganzen exakten Anmut seiner Feder den Objektivationsvorgang erfaßt. Er schreibt: „Es geht den Dichtern wie den Träumern, die im Schlaf dasjenige innere Gefühl, welches ihre Seele durch wirkliche äußere Ursachen empfindet, gleichsam maskieren, indem sie an die Stelle dieser letzteren ganz andere äußere Ursachen erträumen, die aber insofern ganz adäquat sind, als sie dasselbe Gefühl hervorbringen." (Heine III 229) Diese klassisch klare Erkenntnis will Heine als Frucht seiner Lektüre des Immermannschen „Trauerspiel in Tirol" aufgegangen sein. Ihren tatsächlichen Ursprung hat sie in einer genialen Maskerade Heines selber, welche nur einige Seiten vorher zu finden ist: „. . . die Nachtigall stimmt nicht ein . . ., unbekümmert um die ganze Mitwelt, ist nur die rote Rose ihr einziger Gedanke und ihr einziges Lied, sehnsüchtig umflattert sie die rote Rose und stürzt sich begeistert in die geliebten Dornen und blutet und singt" (ib. 226). Die Verwandlung Heines in eine Nachtigall wäre an sich bloße Allegorie, wenn es sich nicht um Unterschiebung einer geistigen Ursache, und zwar einer speziell künstlerischen, handelte. Ob sich Heine ins Leben stürzt, sein Herz zu verwunden und dann leidend „im Scherz und unbewußt" zu sprechen, was er gefühlt, oder ob sich eine Nachtigall dionysisch-begeistert in Dornen stürzt (Naturlaut) und blutend ihr Lied verkündet, beide Male handelt es sich um adäquate Formen, die einander vertreten, also Symbole. Wieso Heine gerade auf diese äußere Ursache verfiel, kann man wieder den Reisebildern entnehmen. Anfang des XIII. Kapitels heißt es S. 239: „Wenn ich mich . . . zum Wagen hinauslehne, so lehnt sich mein Herz mit mir hinaus und mit dem Herzen all seine Liebe, seine Wehmut und seine Torheit. Es ist mir oft geschehen, daß das arme Herz dadurch von Dornen zerrissen wurde, wenn es sich nach den Rosenbüschen, die am Wege blühten, hinauslehnte." Nicht ohne Absicht hat hier Heine den ganzen genetischen Prozeß durchsichtig werden lassen. — Die Nachtigall, eines der Lieblingsmotive Heines, das immer wiederkehrt, ist seine eigene schöpferische Erfindung. Es handelt sich um einen jener bedeutendsten Typen, von denen Heine, welcher ästhetisch zwischen Goethe und Hebbel, wie wir schon wissen, vermittelt, einmal sagt, daß sie der Dichter nicht in der Natur auffinden könne, sondern daß sie ihm „als eingeborene Symbolik eingeborener Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden." (Heine IV 44)

Die Objektivation, durch welche der individuelle Fall zu einem allgemeingültigen symbolischen erhoben wird, vollzieht

sich also durch Rückführung des individuellen Dichtanlasses auf geistige Ursachen, die allgemein-objektiv gültig sind.*) Der Anlaß einer solchen Objektivation ist bekanntermaßen das Erlebnis. So läßt sich folgende Tagebuchstelle Hebbels z. B. interpretieren: „Unter Befreiung verstehe ich den Akt, der das Gedicht, das immer in einem subjektiven Bedürfnis wurzelt und wurzeln muß, wenn es nicht kalt sein und lassen soll, gewissermaßen von dieser seiner Nabelschnur ablöst." (T I 1018) Was aber unter Bedürfnis zu verstehen, sagt diese Eintragung: „Wenn Dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und Dir keine Ruh läßt, und Du ihn aussprechen, d. h. auflösen**) mußt, wenn er Dich nicht erdrücken soll, dann hast Du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht." (T I 441) Dieser Bemerkung, mit der Hebbel 1836 schon den Zwang festhält, unter dem der Dichter schafft,***) widerspricht scheinbar eine briefliche Aeußerung Hebbels, in der er der eifersüchtigen Elise auseinandersetzt, daß ein Liebeslied nicht unbedingt Verliebtheit voraussetze: „Die begeisternde Stunde mit ihrem Inhalt ist nicht das kümmerliche Treibhausprodukt vorhergegangener, äußerer Eindrücke." (B I 176 f.) Wohl aber ist sie das Produkt innerer Eindrücke, wenn man so sagen darf, welche wir als potentielles Erlebnis ansprechen und wieder von den äußeren Eindrücken, von dem aktuellen Erlebnis scharf unterscheiden können. Ich trenne absichtlich nicht: wirklich und möglich, da ja auch das mögliche Erlebnis wirklich, d. h. wirksam ist und dem Dichter keine Ruhe läßt. Beide aber können wir als subjektives Bedürfnis, als individuellen Anlaß im weiteren Sinn zusammenfassen. Alle Möglichkeiten treten nämlich an den Dichter so nah heran, daß „sie ihm alle Wirklichkeit verleiden würden, wenn die Kraft, die sie heranbeschwört, ihn nicht auch wieder von ihnen befreite, indem er ihnen dadurch, daß er ihnen Gestalt und Form gibt, selbst auf gewisse Weise zur Wirklichkeit verhilft und so ihren Zauber bricht." (B III 99) — Ein rein potentielles Erlebnis vermittelt das Kunstwerk dem Genießenden. Auch er macht den Akt der reinigenden Befreiung durch, wenn auch unbewußter und seiner Individualität und ihrer Empfänglichkeit entsprechend intensiv.

---

*) Goethe zu Eckermann (18. Sept. 23): „Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt."

**) Auflösen = auf eine intellektuelle Kausalität zurückleiten.

***) Kleist: „ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann." (K V 327) Und Hebbel: „Der echte Dichter würde auch noch auf einer wüsten Insel dichten und seine Verse in den Sand schreiben, selbst, wenn er das Rhinozeros schon erblickte, das sie gleich nachher zertreten sollte." (T IV 5839)

Dieses großen Reinigungsprozesses der Befreiung, der pathologischen Urgründe der Kunst ist sich Hebbel bewußt, wenn er zwei Monate später 1844 zu Paris ins Tagebuch schreibt: „Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte." Es ist sehr gut eine gebrochene Dichternatur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vornherein ins Gleichgewicht gebrachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Taten hervorbräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken. (T II 3174) Solch eine unterdrückte geistige Entbindung kann ebensogut wie eine leibliche die Vernichtung durch den Tod oder Wahnsinn nach sich ziehen. Hebbel nennt in dem gleichzeitig verfaßten Vorwort zur „Maria Magdalene", in dem dieser Gedanke wieder konsequenter durchgeführt erscheint, als solche gebrochene Dichternaturen: Lenz, Hölderlin und Grabbe (XI 47). Kleist aber ist nicht darunter; seine Objektivationen hat Hebbel demnach als vollendete und befreiende angesehen.

Da wir gerade von Shakespeare sprachen, liegt es nahe, auch für ihn auf eine Projektion hinzuweisen, auf Hamlet, dem die Einsicht in den künstlerischen Objektivationsprozeß geliehen ist, wenn er sich seiner auch nur instinktiv-unterbewußt bedient. Als ihm die fürchterliche Wahrheit enthüllt wird, die seine Seele so belastet, daß er das Gefühl hat, wahnsinnig zu werden, wenn dieser Druck nicht von ihm genommen wird, objektiviert er diese so nahe an ihn herantretende Möglichkeit. Er spielt den Wahnsinnigen, um nicht selber wahnsinnig zu werden! Denn auch das bloße Schauspielern als mimische Objektivation hat befreiende Kraft und Shakespeare als Schauspieler war sie nicht unbekannt. Und neben Hamlet stellt Shakespeare das Gegenbild. Ophelia verliert ihren Vater ähnlich plötzlich, ebenfalls durch Mord. Dieser weiblichen Seele aber ist jene künstlerische Erkenntnis nicht gegeben. Der Schmerz und die Trauer um den Vater machen sie wirklich wahnsinnig. Soviel von dieser tiefsinnigen Komposition Shakespeares nur nebenbei.

---

5. Zur Psychologie des Tragischen.

Agnes Bernauers „Schönheit war zu groß und sie wäre in jedem Kreise dem tragischen Gesetz verfallen, das Sophokles . . . im rasenden Ajax mit den Worten ausspricht: übermäßige Leiber und unnützliche sind stets verhaßt den Göttern!" (B VIII 110) *)

Die Penthesilea, um auf diese zurückzukommen, hat auf Hebbel ohne Zweifel tiefen Eindruck gemacht. Die eruptive Art, mit der Kleist aus sich dieses Werk herausgeschleudert, die unentrinnbare Konsequenz, die psychologische Feinheit, die Kühnheit des Motivs, das dämonische Kunstbewußtsein, mit dem der Dichter sein und der Amazone Seelenbild gestaltete, all dies ist ihm nicht entgangen, wenn auch die Entblößung des Dichterherzens, Kleists fast manische Offenherzigkeit seiner zurückhaltenderen Art nicht recht behagt haben mag. Namentlich „Herodes und Mariamne" scheint deutlich der „Penthesilea" verpflichtet zu sein, womit nicht gesagt ist, daß Hebbel deswegen einem Einflusse in gemeinem Wortverstande erlegen ist.

In der Penthesilea ist, wie Hebbel klar sah, in deutlichster Weise ein psychologisches Grundgesetz ausgeprägt: Das Gesetz nämlich, daß das Gefühlsleben des Menschen sich rhythmisch zwischen zwei Extremen hin und her bewegt, die beim einzelnen Individium verschiedenen Abstand gegeneinander haben. Je gewaltiger und jäher die Leidenschaft anwächst und je explosiver sie auf einen irrelevanten Anlaß hin reagiert, umso plötzlicher wird sie, umgeschlagen, wieder ins Gegenteil zurückfallen. Eine solche unberechenbare Natur ist Penthesilea, zu der Prothoe „mit unterdrückter Rührung" einmal sagt:

„Freud' ist und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,
Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin."
(K II 99)

Durch ein Mißverständnis**) wandelt sich ihre übermäßige Liebe in furchtbaren Haß, und in schrankenloser, entsetzlicher

---

*) Dies Motto entnehme ich einem Aufsatz der Illustrierten Zeitung, den Werner auszugsweise B VIII 104 bringt, weil, wenn er nicht von Hebbel selbst herrührt, doch gewiß von ihm bis ins einzelnste beeinflußt ist. Daß dies aber sicher der Fall ist, zeigt die Wiederverwendung des Sophokles-Zitates (V. 723 f.) von Hebbel in einem Brief an Hettner 7 Jahre später (B VI 299). Statt „unnütze" heißt es jetzt „unmenschliche", eine Ungenauigkeit, die bei Hebbels Art des Zitierens (nach dem Gedächtnis) nicht überrascht.

**) Der geringe Anlaß vertritt einen stärkeren und ist deshalb der Auslöser einer typischen Reaktion.

Leidenschaft tötet sie Achill.*) Dann wieder, als ihr Haß sich selbst verzehrt hat, macht er der Liebe Platz. Aus Schmerz und Reue stirbt Penthesilea dem Achill nach. Vorbereitet wird dieser Tod durch Tränen (K II 153) und ein plötzliches Hinstürzen (ib. 160) als schwächere Intensitätsstufen der Wirksamkeit geistiger Ursachen schon vorher.

Die „Verlobung in St. Domingo" enthält ein ähnliches Umschlagen der Gefühle. Aus Mißverständnis erschoß Gustav die geliebte Toni. Nachdem er unempfindlich und starr eine Weile auf dem Bett gelegen war, richtete er sich wieder auf. „Er warf einen Blick auf das in seinem Blute sich wälzende Mädchen; und die Wut, die diese Tat veranlaßt hatte, machte auf natürliche Weise einem Gefühl gemeinen Mitleidens Platz." So faßt der Epiker den Vorgang allgemeiner in Worte, auf jenes Gesetz deutlich verweisend. (K III 350 f.) Aber auch die rückflutende Bewegung vernichtet ein Menschenleben. Gustav jagt sich eine Kugel durchs Hirn.**)

Allgemeiner: auf jede Ueberhebung folgt ein Abbau der Ueberhebung, beide an Intensität meist gleich. Ueberschreitet die Ueberhebung in der Ausdehnung sozusagen die Grenzen des eigenen Subjekts und zwar so, daß ein fremdes Subjekt, in den Ausdehnungsbereich aufgenommen, der Wirkung der vernichtenden Ueberhebung anheimfällt, so wird die rücklaufende Bewegung, der Leidenschaftsabbau, derart zurückschnellen, daß aller Affekt aufgezehrt wird und das eigene Subjekt gewissermaßen selbst außerhalb der zum Nichts einschrumpfenden Grenzen seiner Lebenskraft bleibt und ins Wanken kommt.

Dieses ethische Phänomen, das Sichselbstvernichtende schrankenloser Leidenschaft, hat Julius Leopold Klein, ein Zeitgenosse Hebbels, Selbstschuß genannt***) Dieses Gesetz der menschlichen Seele gehört der tragischen Sphäre an, weil die Ursache einer solchen das fremde und damit das eigene Subjekt verschlingenden Leidenschaft im eigenen Subjekt wurzelt und sich diese mit innerer Notwendigkeit und äußerer Freiheit entwickelt.

Unter Ueberhebung verstehe ich dabei eine solche Aeußerung des Charakters, die durch ihn selbst auf die Dauer nicht tragbar ist, eine Handlung, die in ihrer Intensität und

*) Von der Penthesilea abstrahierte Hebbel zweifellos die in Herodes und Mariamne verwertete Erkenntnis, die er B V 217 so ausdrückt: „Dass Mariamnens Liebe im letzten Moment die Gestalt des Hasses borgt, dürfte tief in der weiblichen Natur begründet sein."

**) Von Shakespeare seien wenigstens Othello und Desdemona erwähnt. — Hebbel hat in der „Kuh" eine ähnliche, wirklich vorgefallene Begebenheit behandelt. Der Bauer zerschmettert das Kind an der Wand und erhängt sich dann. (T II 2701).

***) Geschichte des Dramas, Leipzig 1865 ff. I 329 (vgl. die Zusätze).

Wirkung in einem Mißverhältnis zu ihrem Ausgangspunkt, dem Charakter, steht. Ein Hagen kann seine Seele ruhig mit einem Morde belasten, d. h. belasten ist hier schon ein falscher Ausdruck, weil davon eigentlich keine Rede sein kann. Besser: eine solche Tat ist seinem Charakter in ihrer Intensität angemessen. Eine Thusnelda aber bricht zusammen, die Inkongruenz ist hier sehr sinnfällig. Oder, um auch eine männliche Gestalt anzuführen: Assad in Hebbels „Rubin" (Drama) verletzt Hakam mit dem Dolch, kniet aber in Negation der Tat an dem sich totstellenden Hakam nieder, um ihm zu helfen, und fällt dabei den Häschern in die Hände, denen er durch eine unbekümmerte sofortige Flucht leicht hätte entkommen können (III 57). Noch deutlicher ist das Zusammenbrechen des Herodes, worauf noch zurückgekommen wird.

In diesem Zusammenhang mögen einige Sätze aus dem Vorwort zur „Julia" Platz finden, das dem Druck des Dramas von 1851 beigegeben war, Hebbel also erst nach „Herodes und Mariamne" verfaßte und auch für diese Tragödie natürlich Gültigkeit hat. Trotz der Allgemeinheit der Formulierung spiegelt sich unser Abbauphänomen darin ganz klar.

> „Unstreitig findet sich in meiner Julia viel Unvernünftiges und viel Unsittliches. Ich behaupte aber, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Correktur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zuteil wird. Genau besehen, nimmt der Dichter die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammenrückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt. Man soll daher nie fragen, von welchem Punkt er ausgeht, sondern stets, bei welchem Punkt er anlangt, und wenn man mir diese Gerechtigkeit erweist, so wird man gewiß nur ein befriedigendes Resultat finden." (II 395)

Kleists dämonischem Wesen ist das Hin- und Herpendeln der Gefühlsbewegung sehr eigen und Erfahrungen an sich selbst werden wohl seine Aufmerksamkeit auf diese eigenartige seelische Rhythmik gelenkt haben.*) In dem geistreichen Aufsatz „Ueber die allmähliche Verfertigung der Ge-

**) Sehr bezeichnend ist der Brief an Lohse K V 271 f.

danken beim Reden", der in die Königsberger Zeit fällt, in welcher er auch die Penthesilea begann, hält er diese wichtige Erscheinung bereits fest. Nachdem er in dem Essay Mirabeaus vermessene Abfertigung des Zeremonienmeisters berichtet, schreibt er, daß „Mirabeau, sobald der Zeremonienmeister sich entfernt hatte, aufstand und vorschlug: 1. sich sogleich als Nationalversammlung und 2. als unverletzlich zu konstituieren. Denn dadurch, daß er sich einer Kleistischen Flasche gleich entladen hatte, war er nun wieder neutral geworden und gab, von der Verwegenheit zurückgekehrt, plötzlich der Furcht vor dem Chatelet und der Vorsicht Raum." (K IV 77)

Wieder eine andere Ueberhebung mit folgendem Abbau bietet der 3. Akt des Käthchens, in dessen 3. Szene der Graf vom Strahl, von Käthchen mitternachts mit dem verwechselten Brief beim Lautenspiel gestört, wild die Peitsche vom Nagel reißt, um die „landstreichend unverschämte Dirne" zurechtzuweisen. Gottschalk gelingt es indessen, ihn zu besänftigen und zur Durchsicht des Briefes zu bewegen. Als der Graf hernach die Peitsche, welche er auf den Tisch gelegt, erblickt, ruft er ergrimmt: „Was macht die Peitsche hier! /.../ Hab' ich hier Hunde, die zu schmeißen sind?" (K II 258) Damit wirft er sie durchs Fenster, daß die Scherben niederklirren, und bricht, um die Negation der Position, den Abbau seines ihm unbewußten heftigen Aufbrausens zu vervollständigen, in Tränen aus.

Erwähnt sei noch ein solcher Vorgang aus Kleists Novellen. Der Vater der Marquise von O..., der die Ehre seiner Tochter befleckt glaubt, nimmt, da sie sich eben zu seinen Füßen geworfen, ein Pistol von der Wand, das im selben Augenblick los geht, sodaß der Schuß schmetternd in die Zimmerdecke fährt. (K III 273) Als der Oberst dann, durch die prüfende List seiner Gemahlin von der Unschuld der Marquise überzeugt wird, weint er „das Tuch vor das Gesicht haltend." Er heult — wie Kleist, beinahe die Grenzen des Möglichen überspringend, erzählt — daß die Wände erschallen. (ib. 287) Er gebärdet sich „ganz konvulsivisch". (ib. 288) Gelungen ist dann, wie auf die Frau von G..., die dem Kommandanten unerbittlich die Leistung einer Abbitte anempfohlen hatte, die Herbeiführung des unaufhörlichen Tränenstromes selbst als eine Art Ueberhebung ihrerseits wirkt. „Sobald sie draußen war, wischte sie sich selbst die Tränen

*) Wie frei Kleist die Quelle benutzte, zeigt der Herausgeber K IV 248. Vergleiche mit elektrischen Vorgängen liebt Kleist überhaupt. Vgl. den Allerneuesten Erziehungsplan, wo physikalische Gesetze auf die „moralische Welt" angewendet werden. (K IV 210 f.)

ab, dachte, ob ihm die heftige Erschütterung, in welche sie ihn versetzt hatte, nicht doch gefährlich sein könnte, und ob es wohl ratsam sei, einen Arzt rufen zu lassen? Sie kochte ihm für den Abend alles, was sie nur Stärkendes und Beruhigendes aufzutreiben wußte." (K III 288) ... Abends führt sie dann Vater und Tochter zur Tafel, „an welcher der Kommandant zwar sehr heiter war, aber noch von Zeit zu Zeit schluchzte, wenig aß und sprach, auf den Teller niedersah, und mit der Hand seiner Tochter spielte." (ib. 289) — Kleist führt mit dem unendlichen Weinen und Heulen des Obristen den Selbstschuß hier fast ins Rührselig-Weinerliche. Weniger starke Farben wären wohl besser gewesen.

Hebbel nun muß, wenn er das Phänomen aus eigener Erfahrung nicht vorher schon kannte, die Tragik des Selbstschusses, den Abbau des Affektes, die Rhythmik des Seelenlebens, die ethische Reaktion auf jedes Hinausgehen über das Gebiet der Verantwortlichkeit bei Kleist unzweifelhaft bemerkt haben, denn nirgends sonst ist jenes Gesetz so oft angewendet, so eindringlich immer wieder gebracht worden.

Unter den Notizen zu dem Dithmarschen-Fragment ist z. B. die folgende, wie man leicht erkennt, aus der Erkenntnis dieses psychologischen Grundvorganges hervorgegangen: „Am Schluß muß durch die Rach-Bündnisse, sowie durch den entstehenden übergroßen Trotz schon das Zerfallen des Freistaats angedeutet werden, und als letzte tragische Jdee: daß gerade dieser höchste Sieg die Knechtschaft und Ueberwindung vorbereitet." (V 95)

Ganz nah der Penthesilea, die als Drama der mächtigste Ausdruck des Selbstschusses ist, steht Hebbels Herodes u. Mariamne. Der 1. Akt dieser Tragödie wurde in Rötschers „Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur" 1849 zuerst dem Publikum mitgeteilt. Dem Abdrucke schickte Rötscher eine Vorbemerkung voran, die Werner in den Anmerkungen (II 415 f.) wiedergibt, weil sie seiner Meinung nach so sehr an Hebbels Art erinnert, daß ihr wohl eine der verlorenen brieflichen Mitteilungen des Dichters zugrunde liegt. Es scheint mir schlechterdings unmöglich, daß Rötscher gleich derart in die Tiefe gräbt und den Kern des Ganzen so sicher und treffend bloßlegt. Es heißt darin:

„Es ist das Gefühl der freien Subjektivität, welche sich ihres unendlichen Werts und ihres unendlichen Rechts bewußt ist, das im Untergang triumphiert, indem es sich durch einen freiwilligen Untergang für die Herabsetzung rächt, welche es erfahren hat. Jn diesem Rückschlag, welchen die Selbstsucht einer großar-

tigen Persönlichkeit (Herodes), die auch das geliebteste Wesen wie ein nur für sie existierendes Ding behandelt, durch Mariamne erfährt, in der tragischen Ironie, daß Herodes, welcher der Gattin Mariamne die Grenze ihres Lebens vorzeichnet und so das innerste Heiligtum ihrer freien menschlichen Würde verletzt, selbst zu einem Mittel herabgesetzt wird, um durch die Vernichtung der Mariamne sich selbst zu strafen, liegt zugleich auch die versöhnende Kraft dieser Tragödie."*)

Schimmert hier nicht irgendwie durch, daß Mariamne in künstlerischer Hellsicht voraussieht, den Herodes durch ihren Tod am stärksten zu treffen? Daß er, wenn er gegen sie den Schlag der Vernichtung führt, gleichzeitig an die Wurzeln seines eigenen Lebens die scharfe Axt setzt? — Der unausbleibliche Rückschlag wird sein seelisches Leben untergraben, und auf den seelischen Tod wird der körperliche folgen. Mariamne erkennt dies instinktiv, wenn ihre Absicht auch ganz tief aus dem weiblichen Unterbewußtsein heraus genährt wird. Jedenfalls gelingt es ihr, den Tetrarchen bewußt irrezuführen und zu einem bloßen Mittel zu ihrem Tod zu erniedrigen, zu einem bloßen „Henker" zu machen. (II 350) Was bei Kleist lediglich aus Mißverständnis geschieht und eigentlich episch oder balladesk wirkt, ist so in Hebbels Tragödie dramatisch, d. h. notwendig und nicht zufällig motoviert.

Man könnte übrigens bei der Motivierung der Ueberhebung wie des Selbstschusses eine solche, bei der der Charakter, und eine andere, bei der die Situation maßgebender ist, unterscheiden. Aber der Anteil, den jeweils Charakter und Situation als Ursache haben, ist meistens schwer, wenn überhaupt zu trennen. Herodes wird von Mariamne in eine Situation geführt, in der sich sein Charakter notwendig überheben muß. Aber dann muß er durch Titus erst über Mariamne aufgeklärt und in eine völlig neue Situation versetzt werden, um dem Selbstschuß einen Einsetzungspunkt zu geben. Aehnlich erhält Gustav in der Verlobung von St. Domingo in die Fiktion, die ihn bei seiner Tat Toni gegenüber beherrschte, erst durch Strömli Einblick, worauf er dann in der veränderten Situation Selbstmord begeht. Beidemale bringt die fiktive Situation die Ueberhebung, in beiden Fällen erfolgt der Selbstschuß nach der Zerstörung der Fiktion, die der scheinbar berechtigten Ueberhebung den Boden der Verantwortlichkeit entzieht. Auch Penthesilea handelt aus Fiktion der Situation, aber ihr Tod ist kaum als Folge einer Aufklärung über die

*) Von Hebbel gesperrt!

Fiktion aufzufassen. Wenigstens betont Kleist diese Verschiebung der Situation nicht, wenn er sie auch nebenbei erwähnt. (K II 164) Keine Fiktion ist im Falle Thusnelda-Ventidius wirksam, weder bei der Ueberhebung, noch beim Abbau. Bei Kleist finden sich jedenfalls beide Fälle, sodaß im weiteren bei Hebbel auf diese subtile Unterscheidung nicht geachtet zu werden braucht.

Neben der Mariamne nun ist auch dem Herodes künstlerisches Erkenntnisvermögen geworden, auch er ist sich klar des Selbstschusses bewußt und sieht die Folgen der Ueberhebung unabwendbar herankommen:

„Ja, bei dem Schauder, der mich eben mahnt,
Daß ich in ihr mich selbst vernichten werde:
Ich mach' ein Ende, wie's auch stehen mag!" (II 336)

Ursprünglich (II 467) hieß es sogar noch etwas deutlicher:

„Du siehst mich zweifelnd an, du denkst, ich treffe
Jn ihr mich selbst? Das tu' ich, o, das tu' ich!
Wenn's möglich ist, daß man an Wunden stirbt,
Die man versetzt und nicht erhält, so wird
Sich's jetzt ereignen, doch das ist mir recht!"

Hebbel strich diese Verse, offenbar, weil sie zu bewußt auf das dionysisch-tragische Phänomen des Selbstschusses hinwiesen. – Und als Herodes nach Mariamnens Tod die bittere Wahrheit durch Alexandra und Titus erfährt, versagt ihm die Stimme. Mit ganzer Kraft bäumt er sich auf, den Wirkungen der Reue und des Schmerzes zu begegnen, denen er sich jetzt durch die veränderten Tatsachen nicht mehr gewappnet fühlt:

„Du triumphierst? Du glaubst, ich werde jezt
Zusammenbrechen? Nein, das werd' ich nicht!
Ich bin ein König, und ich will's die Welt
(er macht eine Bewegung, als ob er etwas zerbräche)
Empfinden lassen!" (II 363 f.)

Die Macht ergreift er als letztes Rettungsmittel, das seine Gefühle in eine andere Richtung bringen soll. Allein umsonst. Nach dem Befehl, die bethlehemitischen Kinder zu morden, spricht er „noch laut und stark" die Worte: „Heut' muß ich Mariamne —", dann ist es mit dem Widerstand aus, die letzten inhaltsschweren Worte werfen den Trotzigstarken zu Boden, er bricht jäh zusammen. Die intellektuelle Kausalität zertrümmerte die scheinbar so fest gefügte Erscheinungsform von innen heraus.

Ueberblicken wir die Fäden, die sich da von Kleist zu Hebbel herüberziehen. Ganz klar liegt einmal dasselbe psychologische Gesetz des Selbstschusses vor. Penthesilea trifft

sich durch die Vernichtung des Achills, Herodes führt mit dem Schlag gegen Mariamne gleichzeitig den Schlag gegen sich selbst. Jndessen wird sich Penthesilea erst nach der Tat bewußt, was sie getan; sie, bezw. Kleist, benützt sein umfassendes Wissen vom Selbstschuß, um diesem zuvorzukommen. Durch einen bloßen Akt des bewußten Willens stirbt Penthesilea und eilt so der Wirkung des Selbstschusses voraus. Damit hat Kleist das Lyrisch-Balladeske, das in einem bloßen unbewußten Umsinken gelegen wäre*), umgangen und aus dem Tod eine dramatische Aktion herausgebracht, die als Form intellektueller Kausalität ihresgleichen sucht. Hebbel lieh die Gabe der Hellsichtigkeit den beiden Gestalten schon vor der Tat. Mariamne rächt sich, wissend, durch ihren Tod den Herodes innerlich zu vernichten. Auch Herodes weiß, daß man an Wunden, die man versetzt, sterben kann. Das Wissen läßt aber Hebbel ebenfalls in dramatische Handlung übergehen. Nicht wie Penthesilea kommt Herodes der Wirksamkeit der intellektuellen Kausalität entgegen, im Gegenteil, er leistet hartnäckig Widerstand. Er stemmt sich mit der ganzen zähen Kraft seiner Natur, mit dem verbissenen Trotz eines Schuldbewußten gegen das unheimlich sicher herankommende Verhängnis. Diese Wendung ist vielleicht dramatisch noch stärker als die vorwegnehmende Aktivität der Amazone. Bewundert man dort die Kühnheit der Konzeption, das ungeheure Wissen von der Macht geistiger Ursachen, so empfindet man bei Hebbel diese unermeßliche Wirkungskraft und Wirksamkeit der geistigen Ursache selber, die sogar über den größten Widerstand als einem Nichts hinweggeht und siegend triumphiert.

Beidemale ist dasjenige Geschlecht Träger der Aktion, welches den Wirkungsbereich der geistigen Ursache erhöht. Penthesilea tötet sich ganz unweiblich durch einen bewußten Akt, der eigentlich Sache des Mannes ist. Dem Weibe sind aber freilich die Gefühlsverwirrungen, die unmittelbaren vernichtenden Leidenschaften entsprechender. Hebbel läßt einen Mann sich mit ganzer Kraft der geistigen Ursache entgegenstellen und dann unter ihr zusammensinken, ganz unmännlich, denn letzteres ist eine Möglichkeit, die dem Weibe eher entspricht, da sie Gefühlen unmittelbarer und widerstandsloser preisgegeben ist. — Jeweilig liegt die Geschlechtsform vor, die die andere in sich begreift und als Möglich-

*) Ueber den Tod als Form intellektueller Kausalität in der Lyrik vgl. Herke S. 53 ff. Als lyrische Form im Drama s. Kunigundens Zusammensinken in Uhlands Dramenplan „Otto von Wittelsbach" (Ende des 4. Aufzugs).

keit in sich einschließt, da der Mann das bewußtere und das Weib das leichter zusammensinkende von beiden Geschlechtern ist.

Bei aller Modifikation des psychischen Faktums ist die Identität der elementaren Vorgänge kaum zu übersehen und es läßt sich schwer, meines Erachtens überhaupt nicht erklären, wie Hebbel auf so ähnliche, ja im Kern identische Erscheinungen gekommen wäre, wenn nicht durch Kleist. Denn die historischen Fakta, die Josephus bot, sprechen weder von einem Umsinken des Herodes, noch daß er dies schon vorher wissend befürchtete. Auch ist bei ihm von einer Absicht Mariamnens, Herodes selbstschußartig zu treffen, nicht die Rede.*) Vor Hebbel hatte das deutsche Drama freilich den Tod als Form einer intellektuellen Ursache schon in den Dienst der Darstellung genommen. Sieht man sich aber diese vereinzelten Fälle (Götz bei Goethe, Heinrich VI. bei Grabbe, Hero bei Grillparzer) näher an, so ist kein Zweifel, daß sie als Vorbilder nicht in Betracht kommen. Nicht bloß, daß sie, an der Penthesilea gemessen, mehr oder weniger schwach erscheinen und durch Kleists ungeheure Kunstbewußtheit in den Schatten verwiesen sind. Bei Goethe und Grabbe handelt es sich sogar um ganz verworrene Erscheinungen, um Wirkungen geistiger und mechanischer Ursachen zugleich. Götz ist ein durch schwere Schicksale, Verwundungen und Gefängnishaft körperlich hart mitgenommener Mann, der stirbt, als er, nach Freiheit dürstend, wieder frische Luft im Freien atmet; zudem ein ganz episch-lyrischer Fall. Grabbes ausgezeichnete Idee, seinen Kaiser auf dem Aetna angesichts des fernliegenden Afrikas sterben zu lassen als Folge seiner unersättlichen Eroberungsgier und seiner schrankenlosen Machtgelüste — dieser fürwahr geniale Einfall schlägt sofort ins Grotesk-Ungeniale um, wenn Konstanze augenblicklich als Todesursache einen „Schlagfluß" bekanntgibt.**) Der Uebergang von der poetischen in die medizinische Sphäre,

*) In den „Jüdischen Altertümern", 2. Aufl. 1883, übers. v. Kaulen (1. Ausg. 1852/53), ist zu lesen, daß Herodes nach Mariamnens Tod ein noch größeres Verlangen empfand als vorher und sie kläglich beweinte. Er suchte seinen Schmerz um sie durch Vergnügungen aller Art zu betäuben. Aber sein Gemütszustand verschlimmerte sich trotzdem immer mehr. Er zog sich dann in eine Einöde zurück und fiel nach einigen Tagen in eine schwere Krankheit, wahrscheinlich dieselbe Krankheit, die damals pestartig im Volke ausbrach. Nach schwerem Leiden genas er wieder, blieb aber infolge seiner Seelen- und Körperleiden so bitter gestimmt, daß er um der geringsten Ursache willen jeden töten ließ. (Z. B. seine Söhne!) (S. 508 f.) — Die Geschichte des jüdischen Kriegs, hrg. v. A. F. Gfrörer, Stuttgart u. Leipzig 1836, I. Teil S. 103 berichtet die historische Begebenheit ganz nebenbei und bei der kurzen Fassung in manchem Widerspruch zu dem Text der Altertümer.

**) Letzte Szene des Dramas! (Sämtl. Werke in 6 Bdn., herausg. v. Otto Nieten bei Hesse, Leipzig, 2. Bd., S. 311). Wahrscheinlich klebt hier Grabbe nebenbei an der Historie, nach welcher Heinrich VI. plötzlich 1197 in Messina starb. Ein kalter Trunk an einem heißen Tage warf ihn in ein Fieber, welches ihn binnen weniger Tage dahinraffte. (Oskar Jäger, Weltgesch. II 275).

hier den gemeinen Bereich der mechanischen Ursachen, ist kaum durch romantische Ironie zu entschuldigen, vielmehr liegt es an der künstlerisch instinkt- und zuchtlosen Art Grabbes, dessen zweifellose Genialität nun einmal einen Stich ins Gewöhnliche hat und fast immer im Epischen versandet. Von einem Wissen um das Wesen des Selbstschusses der Ueberhebung ist überhaupt nirgends eine Spur vorhanden.

Es bleiben noch einige Worte zu sagen über die Identität Hebbels mit Herodes und die seiner Frau mit Mariamne, bezw. über den autobiographischen Charakter dieser Tragödie, der dem Schaffen dieses Dichters auch sonst eigen ist. Hebbel gestand selbst, daß der Hauptcharakter der Tragödie nicht bloß für seine Frau geschrieben, sondern seine Frau selbst ist (B IV 66). Mariamne stellt uns, wie in Marmor gemeißelt, das Wesen Christinens dar, sagte er ein anderes Mal (II, XLIV). Herodes kann dann nicht gut ein anderer als Hebbel sein, welcher ihm nicht umsonst die Einsicht in künstlerische Dinge gegeben und ihn die Wirksamkeit der geistigen Ursache hat fürchten lassen. Herodes war Hebbels Möglichkeit, von der er sich befreite, als er statt seiner den trotzigen Tetrarchen hinsinken ließ*). Felix Bamberg, Hebbels intimer Freund, ist der Meinung, daß sich auch ohne beweiskräftige biographische Tatsache allein aus psychologischer Folgerichtigkeit feststellen läßt, daß Herodes und Mariamne aus Hebbels eigener rückwärtsschauender Eifersucht auf Christine entstanden ist, einer Leidenschaft, die in der menschlichen Natur vielleicht noch tiefer begründet ist als die vorwärtsschauende des Herodes (Allg. deutsche Biogr., Leipzig 1880, S. 178 f.). Das subjektive Bedürfnis Hebbels, diese Maske vorzunehmen und sich gerade in diese Gestalt zu projizieren, liegt nach Walzels Meinung (S. 90) wieder in dem Erlebnis ähnlicher Erschütterungen Christinens, die von Hebbel wachgerufen wurden, wenn er gleich Herodes oder auch wie Kandaules ohne Mitwissen der Gattin über das Heimlichste und Heiligste ihres Gefühlslebens herrisch verfügte. Kein Zweifel, in jedem ehelichen Alltagszwiste, der an sich nicht allzu schwer wiegt, wenn er auch tief schmerzlich treffen kann, liegt ein ideeller Keim, der konsequent ausgebildet und antithetisch entwickelt zu einer fürchterlichen Tragödie führen muß. — Mag nun Bamberg Recht haben oder Walzel, sicher

*) Im Juli 1844 (vor Herodes und Mariamne) schrieb Hebbel einmal über Oehlenschläger: „Wenn dieser herzensgute . . . Mann doch nur eine Vorstellung davon hätte, wie es in Geistern hergeht, die nicht ihre Phantasie — Gebilde gestalten, sondern die Angst und das Sehnen ihres Herzens in Symbole kleiden!“ (B III 116) Aehnlich an anderer Stelle: „Was ist alle Poesie anders, als unmittelbare Entwicklung oder mittelbare Darstellung des Lebensprozesses eines bevorzugten Geistes?“ (X 413) Aehnlich XI 131 f. und ebenso Körners Vater XI 101.

ist jedenfalls, daß Hebbels subjektives Bedürfnis zur Objektivation dieser Tragödie aus dem Zusammenleben mit Christine erwuchs, die auch nicht frei war von Eifersucht,*) wodurch sich das gegenseitige Verstehen natürlich nur umso leichter in Mißverständnisse und Konflikte umwandelte.

Kleists Eigenart, die ausgesprochene Bewußtheit seines Schaffens, die über die Shakespeares vielleicht noch hinausgeht, ist durch die fünf Punkte seiner Darstellungsweise, die wir im einzelnen nachwiesen und wozu wir nur das wichtigste Material heranzogen, genügend gekennzeichnet. Diese fünf Darstellungsmittel hängen aber, was man ja kaum übersehen kann, selbst wieder auf das innigste zusammen. Eine Prüfung in Gestaltungs-Absicht zu inszenieren, setzt so ein Wissen von der Wirkungskraft der intellektuellen Kausalität schon voraus. Dieses letztere Wissen um die Wirkungskraft schließt sofort die Betonung dieser Kraft, dieser ideellen Möglichkeit in sich. Die mimische Form der intellektuellen Kausalität ist selbst bloß eine Abart ihrer Aeußerungsmöglichkeiten und Formen, deren schwierigste die Rede als individuell geprägte Ausdrucksform ist, wobei, wie gesagt, nicht das einzelne Wort, sondern die Anschauungsweise, die Art des Fühlens, die ethische Gesamteinstellung des Individuums, die dabei zum Vorscheine kommt, das wichtigere ist. — Der Selbstschuß nun, der sich in zwei Stadien vollzieht: in der Ueberhebung der Leidenschaft und der abbauenden, zurücksausenden Bewegung, dem vernichtenden Rückschlag — der Selbstschuß ist selber wieder die Form einer intellektuellen Kausalität, ein Naturlaut. Denn das Individuum vollzieht in einem Augenblick, wo dies objektiv auf die Ueberhebung hin absurd erscheint, plötzlich die Negation dieser Ueberhebung (willig und bewußt wie Penthesilea oder von der Macht der geistigen Ursache trotz Widerstand niedergezwungen wie Herodes), die nur subjektiv Notwendigkeit besitzt, also auf ein Jnneres weist, nämlich das ethische Gefühl dieses Jndividuums. Es wird dadurch dargestellt, wie der Mensch sich zu seiner Tat stellt, bezw. wie die Tat ihm über den Kopf hinauswächst und er nun, da sein ethisches Empfinden in keinem Verhältnis mehr zur Ueberhebung steht, von seiner eigenen Tat erdrückt wird. Die ethische Potenz, der Wille, wird dargestellt und das Gewissen und sein Vermögen oder Unvermögen, sich mit einer Ueberhebung zu belasten. Man kann demnach alles das als Ueberhebung auf-

*) Von Christinens Eifersucht gibt B IV 371 u. 416 eine Vorstellung!

fassen, was über das Verantwortlichkeitsvermögen des einzelnen hinausgeht. Je zarter das ethische Gefühl, je genauer seine Goldwage ist, umso geringer braucht die Tat zu sein, welche durch Inkongruenz überhebenden Charakter mit sich führt (Vgl. oben Mirabeau!).

Allen diesen Darstellungsmitteln ist eins gemeinsam, ihr Fußen auf der intellektuellen Kausalität, ihr ausgesprochener Akzent auf dem Geistigen, Seelischen und Ethischen. Dieses hat Kleist in einer Weise herausgearbeitet, daß mit dieser Tatsache allein im Drama, ja in der Weltliteratur seine zeitlose Stellung gekennzeichnet ist. Es findet sich ja besonders bei Shakespeare, Goethe und anderen stilmächtigen Künstlern gewiß auch die Betonung des Ideellen, das Erfassen des Menscheninnersten, aber Kleist ist zweifellos derjenige, der die Kunst, die Darstellung des Ideellen und Wesens der Dinge am rücksichtslosesten, kühnsten, ja verwegensten ohne Hinblick auf jede Empirie und Wissenschaft handhabt, der sein Wissen um das Wesen der Kunst dionysisch ausnützt bis zur Vernichtung der eigenen Persönlichkeit, der unabhängig von materieller Lage, von Wohlbefinden und gesichertem Auskommen, seine unerhörte Kunstbewußtheit mit dem unentwegten Starrsinn eines Kohlhaas zur Symbolisierung seines Jnnern ausbeutet und dessen Leben dadurch der grandioseste Ausdruck des vom Geist besessenen Menschen, des Künstlers überhaupt ist. Niemand, selbst Goethe und Shakespeare nicht, kommt ihm darin gleich. Goethe, weil er fürchtete, sich durch Objektivation einer Tragödie zu vernichten (Brief an Schiller vom 9. Dez. 97), weil er von seinem Wohlbefinden abhing — Shakespeare, weil die Zeit der Renaissance, in deren Bann er noch stand, alles andere als dionysisch, und dann: weil er eben der größere Künstler war. Als Artist ist ihm Kleist überlegen, aber in der Summe seines Künstlertums erreicht er ihn nicht ganz.

So war Kleist der Meister, der auf einen nordischen Menschen von der eisernen Willensart eines Hebbel, von der unerschrockensten Konsequenz, von dem dionysischen Wahrheitsfanatismus, von der verwegenen Rücksichtslosigkeit des Dithmarschen gegen jede gesellschaftliche Tradition Einfluß üben und Bewunderung erwecken konnte. Wie weit Hebbel Kleists Schüler war und wie weit er über ihn hinausging, wird die Durchsicht seiner Werke auf jene bewußte Darstellungsart Kleists hin dartun, wie sie in den fünf erwähnten Punkten beschlossen liegt. Seiner Verehrung hat Hebbel in dem Sonett vom 6. Sept. 41 Ausdruck gegeben. Da das Gedicht die Erscheinung des Menschen nicht ohne Absicht als

Form bezeichnet, welche Kleist zerbrochen habe — wobei man sofort an die Penthesilea denkt, welche auch rein künstlerisch ihre „Form" zerbricht—, mag es aus diesem Grunde hier eingeschaltet werden:

Kleist.

Er war ein Dichter und ein Mann, wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub' ich, keiner.

Er stieg empor, die Welt ward klein und kleiner,
Und auf der Höhe, die wir nicht durch Schleichen,
Die wir nur fliegend, oder nie erreichen,
Ward über ihm der Aether immer reiner.

Doch, als er nun die Welt nicht mehr erblickte,
Da hatte sie ihn längst nicht mehr gesehen
Und frech ihm selbst das Dasein abgesprochen!

Nun mußt' er darben, wie er einst erstickte,
Ihm blieb nichts übrig, als zurückzugehen,
Doch lieber hat er seine Form zerbrochen. (VII 180)

In den leider nur geringen Aeußerungen ästhetischer Art hat Kleist immer auf das geistig-ethische Moment stärksten Nachdruck gelegt. Zur Kennzeichnung dieses merkwürdigen Phänomens benützt er immer das Wort „eigentümlich", womit, wie sich bald herausstellt, etwas anderes als individuell gemeint ist. So schreibt er einmal, das Kind trage ein unabhängiges und eigentümliches Vermögen der Entwicklung und das Muster aller innerlichen Gestaltung in sich (K IV 217). Darum vermöge das Kind „durch eine eigentümliche Kraft des Herzens" die gute Sitte zu entwickeln (ib. 214 und 215). Als wesentlichstes Stück der Kunst bezeichnet er die „Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen". Die Aufgabe ist, ruft er den Künstlern zu, euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes .... zur Anschauung zu bringen (ib. 146). Das kann nur heißen: Der Künstler muß sein innerstes ethisches Wesen in seinem Werk geben. Die Macht seines Ethos soll er darstellen und Kleist hat dies in der Penthesilea mit aller Kühnheit getan: Die Amazone tötet sich ganz bewußt durch ein ethisches Gefühl allein! — „Die Erscheinung, die am meisten bei der Betrachtung eines Kunstwerks rührt, ist... nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es

hervorbrachte und der sich in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit darin entfaltet", so schreibt er im selben Sinne einmal an Fouqué (K V 418).*)

Was aber unter der eigentümlichen Kraft des Herzens, unter den eigentümlichen Gesetzen der Erfindung zu verstehen ist, offenbart ein Brief Kleists aus der Zeit der Schroffensteiner, in dem sein innerer Dämon schon ganz zum Vorschein kommt: „Ich trage eine innere Vorschrift in meiner Brust, gegen welche alle äußeren, und wenn sie ein König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind". (K V 259) Das aber ist Kant und sein kategorischer Imperativ, das ist das germanische, rigorose Ethos, wie es der Königsberger Philosoph in der Kritik der praktischen Vernunft als das allmächtige Gesetz dargetan hat.**) Kant hat als Philosoph der Welt die Autonomie des sittlichen Selbstbewußtseins verkündet und auf die ewigen Satzungen der menschlichen Brust verwiesen. Jede Heteronomie hat er als Form mechanischer Kausalität, als unsittlich abgelehnt. Den ganzen scharfsinnigen Apparat der rationalistischen Philosophie hat der kritische Philosoph in Bewegung gesetzt, um die Postulate der praktischen Vernunft unerschütterlich festzustellen. Kleist, ein ausgezeichneter Kenner Kants***), der seine Novellen ursprünglich „Moralische Erzählungen" nannte (K V 402), hat mit anderen Mitteln sich dieselbe Aufgabe gestellt. Während Kant es als Wunder, als einen unerklärlichen Vorgang bezeichnen mußte, wie die reine Vernunft sich in praktische Vernunft umsetze †) hat Kleist unmittelbar und evident dargetan, wie sich diese Wunder vollziehen. Sie sind die Form einer eigentümlichen Kraft des menschlichen Herzens, die stark genug ist, sich gegen alle mechanistisch-rationalistischen Erwägungen geltend zu machen. Auf die eigentümliche Welt, die jeder Mensch in seinem Innern trägt, kommt es an. Diese ist jedoch durch die Geburt uranfänglich gegeben und nicht weiter erklärbar.

---

*) Vgl. auch K IV 186, V 418 (V 27 „unnennbares Etwas"). In ähnlichem Sinn gebraucht Kleist auch das Wort „schön" (K III 274, 304, 351 IV 61, V 28, 143, 342). Vgl. weiter IV 62 („ eine geheime göttliche Kraft") und IV 65 („der natürliche Trieb im Innern").

**) In der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten" findet sich gleich am Anfang (Ausg. v. Th. Fritzsch bei Reclam, S. 21) der Satz: „Verstand, Witz, Urteilskraft und wie die Talente des Geistes sonst heißen mögen, oder Mut, Entschlossenheit, Beharrlichkeit im Vorsatze als Eigenschaften des Temperaments . . . . können auch äußerst böse und schädlich werden, wenn der Wille, der von diesen Naturgaben Gebrauch machen soll und dessen eigentümliche Beschaffenheit darum Charakter heißt, nicht gut ist". Von Kant her hat Kleist das rätselvolle Wort „eigentümlich" = individuell-moralisch also übernommen!

***) Cassirer macht sehr wahrscheinlich, daß Kleist nicht über dem Studium Kants, sondern dem der 1800 erschienenen „Bestimmung des Menchen" von Fichte zusammengebrochen ist.

†) Metaphysik der Sitten, S. 103.

Der unentzifferbare Urgrund der menschlichen Persönlichkeit ist daher kein Gegenstand mehr der Philosophie, sondern der Kunst, die schöpferisch als leuchtende Vorbilder unsterbliche Gestalten hinstellt, durch deren Erlebnis der ethische Keim des menschlichen Herzens befruchtet und genährt und von mancher Möglichkeit befreit wird. Produktive Ethik also ist die vornehmste Aufgabe der Kunst, die durch die Unmittelbarkeit ihrer Schöpfungen die rationalistisch- metaphysischen Theoreme einer reinen Vernunft durch ihre hinreißend lebendige Kraft und Wirksamkeit weit hinter sich läßt und deren Wirkungsbereich durch die jedermann verständliche Sprache des Allgemein-Menschlichen den der abstrakten Darlegungen einer tiefgründigen Philosophie um ein unendliches übertrifft.

Und so erscheint es mir symbolisch, daß nach Kants Heimgang Kleist zu Königsberg die grandiose Konzeption der Penthesilea beginnt, die Novelle vom Mörder aus Rechtsgefühl schreibt und auf einem anderen Wege Kants Lehre vollendet.

Zusätze.

(o = oberes Drittel, m = mittleres und u = unteres Drittel der Seite.)

zu Seite

12 u Als Beispiele für Hebbels durchgehende Vorliebe, *Naturlaute* im Tagebuch als Anregungen für spätere produktive Zwecke festzuhalten, verweise ich auf T I 310 (für den Anfang der Tagebücher) und die letzte Tagebuchnotiz T IV 6347.

19 o Zum Problem des *Werdens*:
„. . . wie ein Mensch Hyäne *wird*, das kann uns interessieren, aber nicht, wie er als Hyäne *wütet*.“ (XI 245) B II 231 schreibt Hebbel während der Arbeit an der Maria Magdalene: „Höchst gespannt bin ich, wie sich mein Meister Anton im Trauerspiel weiter entwickeln wird, bis jetzt ist's ein prächtiger Kerl.“ Hebbel arbeitete nie an der Hand eines Planes: „Mir ist ein Drama im buchstäblichsten Sinne dasselbe, was einem Jäger eine Jagd ist“ etc. (B VI 215 f.)

31 u Ueber Kleists *Käthchen*: Im Jahre 1861 schreibt Hebbel über seine Nibelungen: „Der Unbefangene wird jedoch hoffentlich finden, daß ich mir jetzt, wie immer, das Gesetz der Darstellung vom Gegenstand geben ließ, und daß ich trotz des von diesem unzertrennlichen mythischen Hintergrundes eine in allen ihren Motiven rein menschliche Tragödie aufzubauen suchte, denn es ist doch wahrlich, wenn, es auch nur Wenige zu fasseu scheinen, etwas ganz Anderes, ob ein Kunstwerk in ein mythisches Kolorit getaucht wird wie z. B Shakespeares Sturm, oder ob man ihm phantastische Räder und Federn gibt, wie Kleist teilweise seinem Käthchen von Heilbronn.“ (B VII 69)

39 m Auf Grund des *Objektivationszwangs* schreibt Hebbel einmal, daß „jede Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines finstern Gedankens“ hervorgehe. (X 417)

40 o Zur *Befreiung*: Lenaus Dichtungsart „führt denn freilich nicht zu jener göttlichen Befreiung, von der Goethe meinte, daß sie die erste und letzte Aufgabe aller Poesie sei.“ (XII 83)

40 u *Hamlet*: Sein 1. Monolog schließt mit dem Naturlaut eines Todeswunsches „Doch brich, mein Herz! Denn schweigen muß mein Mund.“ (6. Bd. S. 16), in dem gleichzeitig die Erkenntnis liegt, daß eine Objektivation, zu sagen, was er leide, befreit! — Man vgl. auch den Wahnsinn der Lady Macbeth als Selbstschuß. (Gretchens Wahnsinn geht bekanntlich auf den der Ophelia zurück.)

41 Zur *Psychologie des Tragischen* einige ergänzende Aeußerungen Hebbels:
„Jeder große Mensch fällt durch sein eigenes Schwert. Nur weiß es niemand.“ (T I 1465)
„Gerade die Seite ist am Laster vornämlich zu scheuen, über die man gewöhnlich nur zu lachen pflegt, daß es nämlich sich selbst verzehrt, sich selbst auf die Länge unmöglich macht.“ (T I 1489, München 39)

Aus der äußerst wichtigen Aufzeichnung T II 3158, einem Bruchstück aus Hebbels verlorener Abhandlung zur Erlangung des Doktortitels, entnehme ich die für die Ueberhebung und den Selbstschuß speziell bezeichnende Wendung: Es ist einleuchtend, daß die Kunst ihr höchstes Ziel erreicht, wenn sie gleich die nächste Konsequenz dieser Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, „die Maßlosigkeit ergreift und in ihr das Sich-Selbst-Aufhebungsmoment aufzeigt, die Inkongruenz selbst aber, die sich in die Nacht der Creation verliert, als unmittelbar gegebenes Faktum auf sich beruhen läßt." —

„In der Tragödie darf niemand fallen, als durch sich selbst, das ist ein Axiom, das Schiller aus den Augen setzte, als er beim Entwurf seines Stücks Max und Thekla zu einem Menschenopfer für Wallenstein bestimmte. Der Eindruck wäre nicht tragisch, sondern gräßlich, wenn er bei Max' und Thekla's innerer Nichtigkeit aufkommen könnte." (XI 208)

42 Anm. ***) Selbstschuß: Herke schreibt S. 63 über Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch": „Jener Gewaltherr, der nach Unsterblichkeit hungert, hat mit der Ermordung des Sängers seinem eigenen Streben widersprochen; den weiterleben im Gedächtnis der Menschen kann er nur mit Hilfe des Künstlers, ohne den es nur toten Bericht von ihm gibt. Wir werden hier unmittelbar in die Sphäre des dramatisch Tragischen gehoben; wir haben es hier mit dem zu tun, was J. L. Klein ‚Selbstschuß' genannt hat." In der ‚Geschichte des Dramas' schreibt Klein a. a. O., daß sich in Kleists Zerbrochenem Krug „auch ein Oedipus, ein Klumpfuß, der Dorfrichter Adam, genau wie König Oedipus, sich in eine Selbstentdeckung hineininquiriert und hineinverhört, jede Verhörsfrage ein schlau-gelegter Selbstschuß". Auf diese Stelle wird Herkes Bemerkung wohl zurückgehen. Wie man sieht, stammt die Erhebung des trefflichen Ausdruckes ins Terminologische aber nicht von Klein, der das Phänomen zwar oft mit anderen, an Deutlichkeit ebenfalls nichts zu wünschen lassenden Worten umreißt, sondern von Herke selbst.

54 m „Moralische Erzählungen": Man kann deswegen ruhig zugeben, daß dies mit einem Seitenblick auf die „Novelas ejemplares" des Cervantes geschehen ist.

Lebenslauf.

Am 8. April 1900 wurde ich, Eduard Eugen Schmid, Sohn des Obersekretärs Eduard Schmid und dessen nunmehr verstorbener Gattin Anna, in München geboren. Ich bin katholischen Bekenntnisses. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule trat ich 1910 in die hiesige Giselakreisrealschule über und nach deren Absolvierung 1916 in die Luitpoldoberrealschule, an der ich mich 1919 der Reifeprüfung unterzog. Durch Ablegung einer Latein-Ergänzungsprüfung erwarb ich im März 1926 das Reifezeugnis des Alten Realgymnasiums in München. Seit dem Wintersemester 1919/20 studierte ich mit Unterbrechungen an der Universität München Philosophie, deutsche Sprache und Literatur, Kunstgeschichte, Geschichte und Geographie. Vorlesungen und Uebungen besuchte ich bei den Herren Professoren und Dozenten Bäumcker †, Becher, Bitterauf †, Borcherdt, Distel, Döberl, v. Drygalski, Aloys Fischer, Günter, Hauttmann †, v. Hildebrand, Kurt Huber, Joachimsen, Kafka, Kehrer, Kieckers, Kisch, v. Kraus, Kutscher, v. der Leyen, Maurenbrecher, Mausser, Muncker, Oncken, Pfänder, Rose, Strich, Troll, Wölfflin, Wörner.

Die vorgelegte Arbeit entstand unter der Leitung von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Muncker.